الحلقات المفقودة

محمد الأشعري

خلال الندوة التي عقدها اتحاد كتاب المغرب بوجدة في نهاية شتنبر الماضي والتي خصصت لقراءات مشتركة للأدبين الجزائري والمغربي أثيرت عدة أسئلة بخصوص العلاقات الثقافية المغاربية ومستقبلها، وكان منطلق هذه الأسئلة هو ما لاحظه الكتاب الجزائريون والمغاربة من حلقات مفقودة في نسيجنا الثقافي المشترك، إذ يَبْدو جَلياً أن جُل القَضَايَا المُتَجَانِسة في هذا المجال لَم تستفد في معالجة عَقلانية مُوَحدة تسمح بتجنب التجارب المكررة أو المتناقضة. ومن الممكن تعميم هذه الملاحظة على مجموع أقطار المغرب العربي.

لقد اتبعت في هذه البلدان سِيَاسَاتٌ للتعريب وبصفة عامة سياسات لمعالجة الأوضاع اللغوية والثقافية، مما يجعلنا اليوم أمام نتائج مضطربة لا نستفيد جميعاً من إيجابياتها — إذا وجدت — ، ولكننا نتعرض جميعاً لسلبياتها. ولا حاجة للتأكيد طبعاً أن المستفيد الأول من هذا الاضطراب هُو آليات التبعية الثقافية والحضارية للنموذج الأجنبي وفي إطار نفس التقييم يمكن إدراج المسألة التعليمية ذلك أننا رغم سيادة الخطاب الوحدوي منذ سنوات — سنجد أنفسنا تحت ضغط التناقضات التي أفرزتها الأنظمة التعليمية في أقطار المغرب العربي. ولا شك أن السنوات المقبلة ستضعنا أمام هذه التناقضات وتحت تأثير نتائجها الوخيمة خصوصاً وأن أنماط التنمية نفسها خلقت واقعاً اقتصادياً واجتماعياً بعيداً عن مضامين التعليم السائد ومناهجه.

إن غياب رؤية واقعية في علاقاتنا المغاربية لم يخلق فقط تراكماً للقضايا المؤجلة، بل أيضاً تراكماً للقَطَائِع والهُوَّات... وعندما نقترب من كل تجربة على حدة سنجد أن التَّعَدُدَ لم يكن في ثراء الصيغ المقترحة أو في ابتكار الحلول الناجعة بل في الأخطاء والمبادرات العشوائية...

وعلى المستوى المحدد للانتاج الأدبي والفكري تظهر بشكل مثير ومستفز فراغات هذه الحلقات المفقودة، ذلك أن مراوحتنا جميعا في نفس المكان واشتباكنا بنفس الأسئلة لم يخلق تجربة متجانسة في حقل الانتاج والاستهلاك الثقافيين، بل فسيفساء ملتبسة لِتَجارب يمسك بعضها بتلابيب بعض دون إنجاز التطور الكيفي الذي لا يعيدنا أثناء كلِّ حوار مشترك إلى أسئلة البدايات.

وبمعنى آخر، لقد كان الاعتداء على حرية التداول الثقافي بين أقطارنا واحداً من أشرس الأسلحة التي حولت تجربة كل بَلَد إلى تجربة تَوَحُّدٍ شبيه بالأَسْرِ.

لقد كان لقاء وجدة مناسبة لفتح أعيننا عَلى حقيقة بديهية طالما غيبتها الخطابات التفاؤلية المُصَاحِبة لفترات الانفتاح والتصالح، يلزمنا كثير من الوقت، وكثير من الحريات وقبل

ذلك وبعده دوائر متداخلة للحوار المتحرر من الوثوقية ومن القفز على الحقائق البسيطة، يلزمنا هذا كله لاستعادة أجزائنا المبتورة.

******

خلال السنوات الأخيرة أنجز اتحاد كتاب المغرب سلسلة من الندوات تحت شعار رمزي عميق الدلالات : هو استعادة ذاكرتنا الثقافية. كانت البداية مع المرحوم المختار السوسي ثم تلتها ندوة عن المرحوم التهامي الوزاني وأخيراً ندوة عن المرحوم الأستاذ محمد داود... ولا شك أن نجاح هذه الندوات التي راهنت على البحث العلمي عوض الاكتفاء بمراسم تكريمية سطحية، سيستدعي ندوات أخرى مرتبطة بشخصيات عميقة التأثير في تاريخنا الوطني أو الثقافي، أو بمواضيع ظلت خلال سنوات طويلة متخفية وراء التباسات المرحلة أو مغيبة تحت ضغط الآني والمستعجل.

وَقَد لا تكون هذه الندوات أو بعضها على الأقل قد انجزت ما كان منتظراً منها كاملا وبشكل دقيق، ومع ذلك فإنها كانت تجربة حوار مَعَ رموز أساسية في تاريخنا الثقافي، حِوَارٍ كشف لنا من جديد تلك الحلقات المفقودة في مسارنا الثقافي، والتي طالما فرضت على أجيالنا موقفاً في غاية الغرابة يكاد يدفع كل جيل إلى الانطلاق من «صِفرِهِ» الخاص.

غير أن أهم دَرْس يمكن استخلاصه من تجربة الحوار هذه هي أولوية النضال الثقافي في كثير من التجارب الأساسية التي عرفتها بلادنا على أيدي رجال لم يكونوا مجرد مقاومين للهيمنة الأجنبيَّة في أشكالها المباشرة فحسب بَل أيضاً مثقفين وضعوا على أنفسهم وعلى المجتمع أسئلة عميقة مرتبطة بمستقبل هويتنا الثقافية.

ولا شك أن استمرار هذا الحوار فضلا عن كَوْنه سيعيد ربط الحلقات ببعضها فإنه سيمنحنا الجرأة على طرح قضايا ما تزال محتفظة بنفس الحيوية الثقافية والسياسية، أسئلة مرتبطة بمختلف التعبيرات الثقافية في بلادنا وما ترسمه من أفق للصراع أو للتأمل.

******

بصدور هذا العدد من مجلة آفاق وبصدور المجموعة الشعرية للشاعر محمد بنطلحة، وأعمال ندوة التهامي الوزاني ضمن منشورات الاتحاد، سنكون قد أنجزنا كل ما وعدنا به قراءنا خلال هذه السنة باستثناء عدد رابع في مجلتنا لم تسمح إمكانياتنا المتواضعة بانجازه في الوقت المطلوب. وتكاد حصيلتنا في مجال الندوات الوطنية تقارب ما حققناه في مجال النشر.

لقد راهنا لتحقيق هذا البرنامج على نضالية أعضاء الاتحاد، وعلى مساعدة أصدقاء لَنا آمنوا بالعمل الثقافي وآزروه من خلال مؤازرتنا. وإذ نَبْدَأ خلال الشهر الأول من سنة 1990 تطبيق برنامجنا المقبل بعد المصادقة عليه في لجنة التنسيق فإننا سنتمسك بنفس الرهان كما سنظل مرتبطين بنفس الاختيار المستند للحوار الديمقراطي ولمبادىء العمل الجماعي. ذلك أننا نعي جيدا أن عمل اتحاد كتاب المغرب في المجال الثقافي كان دائما وما يزال عملا لا يتنكر لأسئلته الخاصة، ولا يراهن على الالتباس والتعميم.

ستكون سنة 1990 المحطة الثلاثين في تاريخ اتحاد كتاب المغرب، أملنا أن تكون سنة حوار عميق بين أعضائه وجمهوره حَوْل العمل الثقافي في بلادنا أفقاً للتفكير والتساؤل.

محمد الأشعري

دراسات

البدايات والتأسيس في المسرح المغربي الحديث

حسن المنيعي

تعتبر هذه المداخلة المتواضعة مجرد حصيلة لمجموعة من الآراء حول بدايات المسرح المغربي وكذا الاتجاهات التي تحكمت في مساره وعكست بعض منطلقاته التأسيسية، وإذا كان قد سبق لي أن عالجت هذا الموضوع في دراسات نشر معظمها في مجلات مغربية فإني سأكتفي اليوم بالاشارة الى بعض الاستنتاجات التي لها علاقة بالموضوع.

I ـ البداية الممكنة للمسرح المغربي :

إذا كان المسرح في شكله الايطالي إنتاجا بعيدا عن الحضارة المغربية فإننا نستطيع مع ذلك أن نلاحظ وجود أشكال فرجوية تنطوي على إرهاصات مسرحية إما لاهتمامها بالمقدس أو لاندراجها في الممارسة اللعبية وبالتالي فإن هذه الأشكال تقوم في الأساس على فنون الحكي والرقص والموسيقى والغناء والانشاد، كما أنها تعنى بالحركة والارتجال في القول (رواة الملاحم والسير ــ رواد الشعر الملحمي الغنائي لمنطقة الأطلس المتوسط (إيزلان) شعراء الانشاد (إميديازن) الخ (آهال) عن الطوارق.

1 ــ إن هذه الأشكال كما هو معلوم تعرف عند دارسي المسرح في المغرب بـ «الما قبل مسرح» وهو مسرح لايرتبط بمفهوم الدراما التقليدية (وذلك لعدم قيامه بسلطة وهمية وبروزه كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية وذلك بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا «ممثلا» ينعكس عبر الصور والرموز).

إذن يمكن الحديث عن بداية المسرح المغربي انطلاقا من المراسيم الاحتفائية الجماعية لدى البرابرة، مرورا بفنون سرد أو رواية الأساطير والسير ثم فنون التهريج واللعب التلقائي (الحلقة) وصولا الى الاهتمام بالمقدس الذي يتجلى في ممارسة بعض الشعائر ذات الطابع الديني (سيدي الكتفي ــ ظواهر الصرع عن حمادشة وكناوة ــ مسرح الندبة أو النواح في ضريح الهادي بن عيسى ــ مراسيم تاغونجة ــ موكب الشموع بسلا... ألعاب وأغاني الأطفال في رمضان والأعياد الدينية) إلخ.

2 ــ إضافة الى ذلك يمكن التأكيد على هذه البداية من خلال حضور ممارستين في التاريخ المغربي تأطرت كل منهما في نطاقه فرجة مسرحية لم تكتسب دلالتها إلا باندراجها في «لعبة رسمية» قامت السلطة بتأسيسها، ويتعلق الأمر بفرجة «سلطان الطلبة» التي عرفت إبان حكم المولى رشيد (1666 ــ 1672) والتي كانت بقوم على مبدأ التمثيل من خلال إعادة خلق جو ملكي وذلك في نطاق المسرح واللعب والفكاهة والارتجال وقراءة الشعر، أما الفرجة الثانية فهي «البساط» الذي يرجع تاريخه الى عهد الملك سيدي محمد بن عبد الله (1757 ــ 1790) الذي كان يشاهد عروضه ويطلع من خلالها على تعسفات الادارة وعلى سلوكاتها المتطرفة تجاه المواطنين وما تقترفه من أعمال الظلم في حقهم.

II ـ البداية الفعلية للمسرح المغربي :

إذا كانت الأشكال المشار إليها تعد بداية مسرح مغربي قائم على التمسرح واللعب الدرامي التلقائي، وإذا كان بعضها قد اتخذ لونا شعائريا يشكل مسرحا بدائيا، فإنه بالامكان اعتبار هذه الاشكال عبارة عن «سوسيودرامات» يرى المجتمع المغربي نفسه من خلالها، وبما أنها لاتقوم على التمثيل الحقيقي (أي بمعناه الحديث) فإنها كانت تخضع في الغالب لعملية الارتجال والمشاركة الجماعية لذلك يمكن الحديث عن البداية الفعلية للمسرح المغربي انطلاقا من دخول المسرح بمفهومه الايطالي الى سوق الفرجة أي عن طريق زيارة فرق مشرقية للمغرب : محمد عز الدين ــ نجيب الريحاني ــ فاطمة رشدي ــ يوسف وهبي، وجدت أمامها جمهورا لم يتكون بعد ولكنه كان يحمل في أعماقه استعدادا كبيرا لتلقي المسرح، وبما أن هذه الفرق المشرقية قد حرصت على تبليغ هذا الجمهور خطابا مسرحيا أنجزه كتاب يعبرون عن قيم نبيلة فقد كان تأثيرها عميقا على مجموعة من الشبان الذين اتخذوا المسرح، منذ بداية العشرينات سلاحا لمقاومة الاستعمار الى حد أن أحدهم وهو محمد القرّي أمسى ضحية فنه.

وهكذا فإن كان تجذر المسرح في العديد من المدن المغربية قد أدى برواده الى العمل ضمن قناعات سياسية فإن هذا التجذر اعتمد في الأساس على نصوص عربية ذات نزعة سلفية (صلاح الدين الايوبي ــ نجيب الحداد) تعبر عن مواقف وطنية محمومة تنادي بالتغيير والمطالبة بالاستقلال، وهذا يعني أن البداية إبان فترة الاحتلال كانت ترتبط بالنضال الوطني وإحياء مفهوم الوطنية، ومن ثم، فإن الممارسة المسرحية كانت تكشف عن نموذج أسمى للنص المسرحي، نص يرمي الى تقريب الخطاب السياسي من الواقع المعاش والى إدماج المسرح في التاريخ الى درجة أن البداية ظلت مضايقة ومضطهدة من جانبين :

أ ــ جانب الدين الذي اعتبر ممارسي المسرح كفارا (أحمد محمد بن الصديق في كتابه : إقامة الدليل على حرمة التمثيل (سيصبح الممثلون قردة وخنازير).

ب ــ جانب الادارة الاستعمارية التي اضطهدت العاملين في مجال المسرح.

إن هذه المضايقة هي التي أدت ببعض القادة السياسيين الى الكتابة للمسرح وعن وظيفته (عبد الخالق الطريس انتصار الحق على الباطل (1933)، وعلال الفاسي كتب قصيدة

شعرية يمدح فيها مجموعة من الشباب قاموا بتمثيل مسرحية تاريخية)؛ كما أدت ببعض الفقهاء الى المساهمة في التأليف (عبد الله الجراري ومسرحيته : تحت راية العلم والجهاد **1928**).

وعليه فإذا كان المسرح المغربي قبل الاستقلال لايقوم على ممارسة تستند إلى أساليب فنية مستحدثة، فإنه قد استطاع مع ذلك أن يفرض نفسه كمسرح فعل، ومن هنا إلحاحه على إثارة قضايا هامة كقضية التواصل التي تؤشر عليها بعض الكتابات التي تناولت وضعية الجمهور وقضية اللغة التي دار حولها النقاش خلال الثلاثينات ثم قضية النقد المسرحي.

III ـ المسرح في عهد الاستقلال :

البداية والتأسيس : كانت البداية تروم الى خلق ممارسة مسرحية من خلال بناء أسس هيكل عام للفن المسرحي.

في هذا النطاق حاولت مجموعة من المسرحيين المغاربة الخروج بالعمل المسرحي من حدوده الضيقة القائمة على التأثير الشرقي والاتجاه به الى آفاق أوسع وأرحب عن طريق الاقتباس والترجمة ودراسة طرق الاخراج الأوروبي، وإذا كان هذا التوجه قد عرف نتائج ايجابية على ضوء الفهم الجديد للمسرح الذي كان حصيلة تكوين مؤطر من لدن الأجنبي (أندري فوزان ـــ لوكا) فإنه لم يعكس على المستوى الفكري التطلعات السياسية والاقتصادية للشعب المغربي، وذلك ضمن منظومة ثقافية واضحة، وهذا يعني أن المسرح المغربي ظل خلف الأحداث كما سادته ممارسات تمويهية تساير الوضع القائم دون أن تطرح تصورات مستقبلية على مستوى معالجة القضايا. وتتلخص هذه الممارسات في تصعيد أفق الاقتباس وتقليد بعض الكتابات المولييرية واللجوء الى ريبرتوار يتأرجح بين إبداعات أوربية وأخرى عربية (كولدوني ـــ ابن جونسون ـــ شكسبير ـــ توفيق الحكيم إلخ).

ـ وإذا كان الصديقي قد عانق هموم العمال والكادحين من خلال تجربة المسرح العمالي فإنه تخلى عن هذه التجربة ليغوص في متاهات اللامعقول الذي يكرس التبعية للغرب كما غاص العلج في مقتبساته التي تكرس الأوضاع القائمة والايدلوجية المؤسساتية عن طريق التطريب العاطفي ودغدغة الجمهور ومداعبة إحساسه دون زعزعته.

ـ وكبديل لهذا المسرح البوليفاري والتجريدي ظهر المسرح الجامعي بقيادة فريد بن مبارك الذي قدم عملين هامين (نزهة : لفرناندو أربال + وبنادق الأم كرار لبرتولد برشت) ولكن هذا المسرح عرف مضايقة كبيرة مما أدى الى توقف نشاطه نهائيا.

ـ وفي أواخر الستينات تحول الطيب الصديقي الى داعية لمسرح عربي ـــ مغربي مغاير يستفيد من معطيات المسرح الغربي ولكنه يؤسس صيغته المستقلة عن طريق اللجوء الى التراث سواء كان تاريخا أو شكلا مسرحيا. وفي غمرة هذا التوجه تولدت نزعة شكلية في الجسد المسرحي المغربي على حساب المضمون الذي فتح المجال أمام توظيفات فنية للأشكال الما قبل المسرحية (الحلقة ـــ البساط الخ) والفنون الشعبية (الملحون، التهاليل).

– ومرة أخرى تتعملق هذه النزعة لدى مسرح القناع الصغير (الممول من لدن وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي) لتأخذ فيما بعد سمة التجريب من خلال مسرحية مقتبسة (معطف غوغول – اقتباس أحمد الطيب العلج) وأخرى معربة (قنبلة زباطا للكاتب البلجيكي أرتور فرنكيز).

– وإذا كان هذا المسرح قد بشر بميلاد مخرج طلائعي في شخصية عبد اللطيف الدشراوي، فإن انضمام نبيل الحلو الى تشكيلته جعله يمارس مسرحا «صداميا» ينزع الى نقد الأوضاع السائدة، وقد تم له ذلك عبر مسرحيات مثل «السلاحف» و«الموسم»، إلا أن استمرار مسرح القناع الصغير سوف يتجسد في عملين هامين هما : القاضي في الحلقة والباب المسدود حيث ركز الدشراوي فيهما على توظيف نقلات تراثية تؤسس لمسرح طلائعي لم يحقق استمراره لأسباب إدارية لانعرفها.

لذلك يمكن اعتبار تجربة نبيل الحلو (الثنائية أو الفردية) إمتدادا لتجربته السابقة مع مسرح القناع الصغير، ومن جديد يدخل المسرح المغربي مجال تأسيس **مسرح عجائبي** يبني فعاليته الصدامية والتحريضية على مشاعر الذات المغربية الجريحة، ويعتمد لذلك تقنية مسرحية متفجرة غير مألوفة ولا مستساغة من لدن أصحاب الأخلاق المهذبة والسلوك المثالي (أوفيليا، حاكم جزيرة شكر باكربن، شريسما توري...).

لقد كان بإمكان نبيل الحلو أن يؤسس لمسرح مغربي طلائعي لتوفره على قابليات واعدة، كما كان بإمكانه أن يوجه تجربته نحو ابتكارات جديدة، ولكن ممارسته كانت لاتتجاوز حدود جمهور ضيق وذلك لتوظيف لغة أجنبية في غالب أعماله.

ومن ثم فإذا كانت تجربته قد توقفت، كما توقفت تجربة مسرح المقهى التابع للمسرح البلدي بالدار البيضاء لبعدها عن منظور الثقافة المغربية واندراجها في نطاق مسرح مغربي فرانكفوني، فإن المسرح المغربي سيعرف انقطاعا في مسيرته التأسيسية، وذلك من خلال توجه بوليفاري جديد تجلى في أعمال «مسرح البساتين» «درهم الحلال» وفي أعمال فرق أخرى كان هدفها ترويج بضاعة تجارية في شكل مسرحيات ساقطة (مثل بنت الخراز – الزوجة المثقفة – سعدك يا مسعود – النخوة على الخوة الخ) لاترقى الى مستوى الممارسات التقليدية الأولى التي لمسناها في أعمال فرقة المعمورة وغيرها من الفرق الأخرى كفرقة البدوي التي لايمكن الحديث عنها إلا كفرقة ذات حضور متألق وإن كان عملها الفني لايسعى الى تأسيس مسرح مغربي متميز بقدر ما يسعى الى ترسيخ منظومة مسرحية ذات بعد اجتماعي وتعليمي.

IV – نحو تاسيس فعلي للمسرح المغربي :

1) محاولة الصديقي :

إذا كانت بدايات المسرح المغربي قد ظلت في الغالب وإلى نهاية الستينات مرتبطة بتقاليد المسرح الكلاسي، والبوليفاري، والعبثي، والواقعي، فإن من علاماتها البارزة على الصعيد الفني

والجمالي هو اهتمام «الصديقي» بالتراث المغربي ومحاولته الغوص في أعماقه لمسرحته واكتشاف صيغة مسرحية عربية كما سبقت الاشارة الى ذلك، ولأن هذا التراث ينطوي على قيم جمالية فإن لجوء الصديقي الى منابعه قد تم عن وعي مسبق، وهذا التأسيس لمسرح مغربي ينبذ الشكل الايطالي. لذلك اتخذ «الحلقة» كفضاء سحري يخول له تقديم عرض شامل يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب، بين الشاعري والمبتذل، بين السمعي والبصري، بين الانساني والشيئي، وهذا يعني أن مكونات «الفضاء الايطالي، (الحفرة، الكواليس / المقصورة) لم تعد لها مجرد وظيفة معمارية، بل صارت تقوم بوظيفة ترتبط أساسا بعملية إنجاز الفرجة أي أنها تدخل كعناصر في العرض الى جانب عناصر أخرى مما يؤدي في الأخير الى خلق تواصل جمالي يثير إحساس المتلقي ويجعله مشاركا في العمل.

وبعبارة أخرى فإن التأسيس لمسرح مغربي لدى الصديقي يجب أن يراعي كل شيء «الحركة التي هي روح اللعب، الكلمات التي هي جسم العمل المسرحي، الخطوط والألوان التي هي كينونة الديكور، الايقاع الذي هو جوهر الرقص» (غوردن غريج) وبالتالي فإن أبسط علامة لديه ــ وإن كانت لوحة فطرية أبدعها الوجدان الشعبي لايمكن حضورها في الركح إلا من خلال قيامها بوظيفة أساسية وكذلك الافراط في الحركات وطريقة التلفظ بمقاطع الحوار، كل ذلك يرمي الى تحقيق الانزياح بين الدال والمدلول، وبمعنى آخر إن صيغة المسرح التي يفترضها الصديقي ويريد تأسيسها تهدف أولا الى تحطيم عنصر الايهام الذي يقوم عليه المسرح الكلاسي، ولهذه الغاية فإن لعبة «الانزياحات» سواء على مستوى الديكور أو الملابس أو على مستوى النص تخول له خرق قانون اللعبة المسرحية الفصيحة المرتبطة بجمهور برجوازي، وابتداع لغة مسرحية جديدة تتوجه الى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية في وظائفية الاكسيسوارات التي تستعمل استعمالا شاعريا متعددا، وكذا من خلال تجسيد فني للألعاب الطقوسية الشعبية، وتوحيد العنصر اللفظي مع العنصر الغنائي والحركي عبر شعرية مسرحية فذة.

2) محاولة الهواة :

إذا كان الصديقي قد أسس لنفسه وللمسرح العربي عموما صيغة مسرحية تحقق شبه قطيعة مع المفاهيم المسرحية الغربية ومنها على الخصوص استلاب الفنان من لدن الفضاء المسرحي المنغلق (أي المسرح على الطريقة الايطالية) وكذا العرض كشبه **جلسة مغلقة**، فإن الهواة قد حاولوا مسايرة فعله والاستفادة من منطلقاته التأسيسية عن طريق ابتكار صيغة مسرحية في الابداع والانتاج.

وعليه، فإذا كانت علاقتهم بالتيارات المسرحية الحديثة في أوروبا علاقة اطلاع وتحصيل منذ الحماية الى نهاية الستينات فإن ما نتج عنها هو محاولة تأسيس مسرح مغربي يخضع لمنظور فني جديد يخلخل المفاهيم الفنية السائدة، ومنها على الخصوص المسرح التقليدي المؤسساتي الذي يكتسي شكل لعبة مركبة تفرض تنافسا بين المهارات، واحتضانا ماديا من لدن الدولة، وهكذا

فبعد مسيرة خضعت لحركات مد وجزر استطاع مسرح الهواة منذ بداية السبعينات (أي انطلاقا من المهرجان العاشر) أن يقدم أعمالا مسرحية استفزت وعي الجمهور والنقاد على السواء لأنها نهجت طريقا مغايرا إن على مستوى النص أو على مستوى مواصفات العرض وخلق علاقة جدلية مع الجمهور.

على مستوى النص : درءا لكل كتابة خطية وتقريرية عمد النص المسرحي الى نفي المقدس الكلاسي (أي الوحدات الثلاث) ثم صار نصا مركبا ينبذ كل تصور يندرج في نطاق التمركز العقلي Logocentrisme الذي يجعل من النص البنية العميقة والمحتوى الرئيسي لفن الدراما... ولهذه الغاية توجهت الكتابة لدى الهواة الى اعتماد التراث والى تجريد زمانه من محتواه الوضعي واعتباره بعدا إنسانيا عاطفيا أكثر منه بعدا ماديا خارجا عن الذات : الشيء الذي جعل من السبعينات مرحلة وعي الشكل المسرحي ومساءلته، وقد أدى هذا الوعي بالهواة الى إدراك طريقة اشتغال الشخصية المسرحية والى اعتبارها ركيزة البنيان المسرحي مما جعلهم يوظفونها كعلامة في منظومة العرض مع مراعاة فعلها التاريخي وعلاقتها الجدلية القائمة بينها وبين الحدث المسرحي.

وهكذا ظهرت أشكال جديدة للكتابة الدرامية تقوم على خلق لوحات وتركيبات ايجابية تطرح العديد من المواضيع والقضايا في أماكن متعددة وفي أزمنة مختلفة ومتداخلة فيما بينها : مما جعل النص المسرحي يتحدث من خلال مفهوم التناص وذلك باعتبار هذا المفهوم مجموعة من العلاقات التي تربط النص الرئيسي بغيره من النصوص الأخرى (الغائبة) سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو سياسية.

إن هذا الأسلوب الجديد قد عوض الكتابات التقليدية التي سادت المسرح الاحترافي فترة طويلة، والتي نجد على رأسها كتابات أحمد الطيب العلج واقتباساته البوليفارية التي تدغدغ إحساس الجمهور وتقف في الغالب وراء الأحداث دون طرح تصورات مستقبلية على مستوى التعامل مع الواقع كما تفعل النصوص المقتبسة لدى بعض الهواة حيث أصبحت **«استنباتات»** أو انصهارا في النصوص الأصلية كما هو الشأن عند محمد القاوتي (سيدنا قدر) المستنبتة عن مسرحية في انتظار غودو لسمويل بكيت + و(بوغابة) المستنبتة من السيد «بونتيلا» وخادمه ماتي لبرتولد برشت.

على مستوى العرض : إذا كانت هذه الكتابة تقوم على التراث وعلى كل ما هو عجائبي وسحري انطلاقا من عناوين المسرحيات (عروة يحضر زمانه ويأتي، امرؤ القيس في باريس — القرامطة يتمرنون — تراجيديا السيف الخشبي — سندباد الزمن المتداخل الخ...) فإنها قد اتخذت من خلال طابعها الحكائي والسردي شكلا متفجرا يوازي تفجر منظومة العرض أو اللعبة المسرحية التي أصبحت تنتظمها قيم جمالية ولغات متعددة بما في ذلك الانارة التي أصبحت عنصرا بلاستيكيا، والديكور الذي صار يكتسي رموزا ايحائية من خلال لغته الصامتة والدالة في نفس الوقت، ثم الملابس التي أمست علامة أيقونية ذات وظيفة أساسية.

وبعبارة أخرى، يمكن القول بأن العرض قد اتخذ لدى الهواة طابعه الشمولي رغم قيامه على

فنيات بسيطة في غالب الأحيان ويرجع الفضل في ذلك الى دور المخرج الذي يضيف الى النص نصوصا صغيرة لتعزيز إمكانيات العرض، كما أنه يستلهم حسب قناعته بعض التقنينات الغربية كالمسرح الملحمي (برشت) أو التسجيلي (بترفايس) أو الفقير (**غرتوفسكي**) دون إهمال عنصر أساسي وهو تحقيق «الفرجة» عبر ترسيخ الأشكال الشعبية والما قبل مسرحية التي تساعده على التوفيق بين الأصالة والمعاصرة، وتحطيم الايهام الذي ينحصر في التقليد الكامل للواقع كما هو الشأن في المسرح الاحترافي التجاري.

وهكذا، فإن إقحام نصوص وساطية وجمالية للعب داخل النص الأصلي تؤكد مدى إدراك الهواة لأهمية العرض وضرورة مساهمة الجمهور فيه وانفتاحه على أشكال التواصل الجديدة بهدف وعي أوضاعه والخروج من غفلته، والوقوف على سيرورة التاريخ.

ولتحقيق هذه المشاركة وأستبطان وعي الجمهور قام الهواة بتأسيس نظريات مسرحية تعيد النظر في الممارسة السائدة وتسعى الى طرح فرضيات جديدة تفتح الطريق أمام مشاركة الجمهور.

من هذه النظريات «**احتفالية**» الفنان عبد الكريم برشيد التي تلح على ضرورة انتشال المتلقي من حالة «الاندماج» التي وضعه فيها المسرح الكلاسكي، واشتراكه في اللعبة المسرحية وبالتالي فإن المسرح الاحتفالي يتوجه مباشرة الى هذا المتلقي عن طريق الغاء الحواجز والستائر والكواليس وبناء قواعد اللعبة في حضرته وأمامه وبمشاركته.

وفي نفس الخط أطلقت نظرية «**المسرح الثالث**» (المسكيني وجماعته) مصطلح المتفرج / العين على المتلقي أي المتفرج الذي يجب أن لايكون خارج الحدث وإنما داخله» بحيث يفكر فيما يحدث وفي ملابساته وأسبابه حتى ينتقل الى مرحلة التحليل وتغيير محيطه بعد أن كان قبل في مرحلة المشاركة.

أما نظرية «**المسرح النقدي**» (للأستاذ محمد مسكين) فإنها تركز على الطابع الشمولي الكلي للابداع المسرحي، لذا يستمد المسرح النقدي أصالته من التعبير عن اللحظة وتجاوزها، كما أنه يدعو الى مشاركة الجميع في عملية البحث عن أشكال وتقنيات الكولاج المسرحي، وهو بذلك يلح على مشاركة الجمهور واستدعائه في كل مناسبة لمعاينة العملية الابداعية والمساهمة فيها.

إن هذه المشاركة قد أخذت شكل تواصل مباشر في «**مسرح المرحلة**» الذي أسسه الفنان الراحل حوري الحسين، وهو مسرح يسترشد بحركة التاريخ، ويحرص على أن يتحول الفعل المسرحي الى صرخة تمكين المتفرج من اتخاذ موقف تجاه الحياة بتركيبتها الاجتماعية المعقدة، وليتحرر من عقده وإحباطاته وفق شروط الفرجة المتكاملة التي يجب أن تتم في الأحياء الجامعية، والمعامل، والساحات العمومية حتى يكون التصور الذي يهدف اليه المسرح متمشيا مع المرحلة الراهنة. وبما أن هذا المسرح يقوم على المبادرة الفردية تأليفا وإخراجا وتمثيلا،ل فإنه يدفع بالانجاز المسرحي الى المستوى الجمعي عن طريق النقاش والمشاركة لأنه يعتبر رقابة الجمهور أوسع من رقابة المبدع ومن هنا خضوعه لجدلية الواقع وتحرره في مجال التعامل.

خلاصـــة :

لقد تمت الاشارة الى بدايات المسرح المغربي وإلى ظروف تأسيس صيغه أو أشكاله المتنوعة، وهذا يعني أنه قد اكتشف أرضيته، كما أنه أصبح حقيقة تاريخية وواقعية تثير اهتمام الباحثين الجامعيين والمتخصصين في مجال الفن الدرامي، ورغم ما عرفه من لحظات ازدهار وانكسار، وامتلاء وفراغ، فقد سجل بعض الانتصارات في الخارج منذ بدايته الأولى (*).

وهذا يعني أن حضور هذا المسرح منذ أزيد من ستين سنة قد خضع بشقيه (الاحترافي والهاوي) الى شروطه الخاصة. فبقدر ما انصاع المسرح الاحترافي الى تعاليم المؤسسة والمنظمات الحزبية والشركات بقدر ما خضع مسرح الهواة الى التهميش وعدم مبالاة المسؤولين، وربما لهذا السبب مارس سياسة التحدي، للتأكيد على طموحاته ومهاراته التي بلورتها خطاباته الفكرية والسياسية والاجتماعية وكذا تنظيراته وأساليبه المتجددة التي تجاوزت مرحلة التأسيس لتندرج في مجالات تجريبية خلاقة، في حين، ظل المسرح الاحترافي حضورا وغيابا ـــ مسرحا يرسم استراتيجية تضع في اعتباراتها الكسب المادي أولا، ثم العمل على ممارسة المسرح إما بمفهومه الرسمي المأخوذ عن الغرب أو بتطويع بعض جوانبه التقنية وإعطائها لبوسا مغربيا متميزا كما يفعل الطيب الصديقي.

(*) حصلت فرقة المسرح المغربي على الجائزة الثانية في مهرجان مسرح الأمم سنة 1956، وكانت الأولى قد حصلت عليها فرقة الصين، أما الثالثة فكانت من نصيب الفرقة البرلينية المشهورة.

التجريب ونصوص المسرح

محمد الكغاط

ليس المقصود بالنصوص هنا جمع «النص» الذي يعني الجانب «الأدبي» في المسرح، أو مايعرف بالنص الدرامي، أو النص المكتوب، أو الملفوظ.. الخ وإنما المقصود هو كل النصوص التي تكون العمل المسرحي عندما يصبح عرضا حيا يتلقاه الجمهور في فضاء معين، سواء أنشىء هذا الفضاء بقصد أن يكون مسرحا أو تحول بوجود العرض بداخله الى مسرح بصفة مؤقتة(1).

ولعل من أهم هذه النصوص :

أ ــ النص الدرامي الذي ظل فترة طويلة من الزمن يحسب أو يكاد على الادب، وإن كنت أميل الى استعمال أدب هنا بين مزدوجتين لتعني نوعا خاصا من الأدب.

ب ــ النص السينوغرافي الذي قد يعني ضمن مايعنيه التصور الذي يضعه المخرج للنص الدرامي. وقد يعني نص الاخراج بكيفية شاملة.

والى جانب هذين النصين يمكن الحديث عن نص ثالث هو نص العرض كما يتلقاه المشاهد عندما يتكامل النصان «أ» و«ب» ليكونا نصا واحدا ننسبه عادة الى المخرج.

ظلت الدراسات المتعلقة بالمسرح فترة طويلة من الزمن تنصب على النص الدرامي، وتتعامل معه، تقريبا، بنفس الادوات التي تتعامل بها مع النص الادبي الحكائي أو الشعري، والذي يجعلني أستعمل عبارة «تقريبا» هنا هو أن النص الدرامي، حتى عندما يعامل كأدب، يفرض شروطه الخاصة، سواء وعى الدارس ذلك أو لم يعه، وذلك لأنه نص غير منته، ولأنه نص يدعو نصا اخر.. نص يسعى إلى الاكتمال بالنص الثاني ليجد طريقه الى المسرح.. الى اذن المشاهد وعينه في نفس الآن. لذلك وجدنا بعض الدراسات تحذر من التعامل مع النص الدرامي كنص روائي عند القراءة، وتدعو الى قراءته بطريقة خاصة تساعد على استشفاف المناخ الطبيعي له(2).. مناخ حيوية الدفء الذي يحققه المسرح بين المرسل /المرسلون والمتلقي / المتلقون.

ربما كان السبب في التحول الذي أصاب موقف الدارسين من النص الدرامي يعود الى ظهور المخرج في نهاية القرن الماضي، هذا الظهور الذي عرف بدوره تطورات متعاقبة في فترة زمنية قصيرة نسبيا، اذا قورنت بتاريخ المسرح الطويل، وازاها تطور مسرحي تجلى في تناسل عدد كبير من التيارات المسرحية، سواء في المجتمعات التي تتوفر على تقليد مسرحي أو تلك التي تسعى الى اكتسابه، ومنها المجتمع العربي بصفة عامة، والمغربي بصفة خاصة.

ومع ظهور المخرج كسلطة، وكموجه لكل مكونات العرض، عرف مايسمى بالمخرج

المفسر أو المنفذ، وهو المخرج الذي ينطلق في عمله جاعلا هدفه الأعلى المحافظة على نص المؤلف وتبليغه الى المشاهد دون مساس بروحه، وربما حتى بهيكله، وفي مثل هذا العمل تسخر كل وسائل الاخراج لخدمة النص الدرامي، كما ظهر في مرحلة لاحقة، وهذه مرحلة ثانية في اتساع سلطة المخرج، مايعرف بالمخرج المبدع، وهو الذي يجعل من النص الدرامي منطلقا لخلق النص السينوغرافي، وربما يتجاوز ذلك ليتخذ من نص المؤلف حافزا أو مايشبه الحافز للوصول الى نص يحمل من سمات الجدة مايدفعنا الى النظر اليه كما لو كان عرضا له استقلاله وفرادته.

ومن جديد وجد الدارسون أنفسهم أمام حالة جديدة تدعوهم الى التساؤل عن الطريقة التي يتعاملون بها مع «النصوص» المسرحية!

ومن أهم ماوصل اليه بعض الدارسين، الدعوة الى البحث في النصين انطلاقا من الانسجام أو التوافق الذي يحصل بين نص المؤلف ونص المخرج عند تحقق العرض. ويزداد نجاح المخرج بالقدر الذي يستطيع فيه أن يجعل من النصين نصا واحدا تتضافر وتتكامل كل عناصره.

إننا عندما ننظر الى المسرح انطلاقا من كل هذه المستويات، ونريد ان نقارب مفهوم التجريب في المسرح، نجد أنفسنا مضطرين الى أن نضع في اعتبارنا ما يفرضه هذا التعدد من إلمام بمكونات العرض المسرحي قبل الحديث عن التجريب. وربما يدفعها هذا الى التساؤل : أين يقع التجريب بالنسبة الى كل مستوى من هذه المستويات؟ من أين ينطلق؟ وماهي القنوات التي يمر بها ليصبح الحديث عن التجريب حديثا عن العرض المسرحي، وليس حديثا عن مكون من مكوناته؟

كما اعتقد أنه ينبغي أن نضع في اعتبارنا، ونحن نجرب الحديث عن التجريب، أننا لن نصل إلى تعريف شاف له، فأحرى أن يكون تعريفا جامعا مانعا، إذ أن المسرح نفسه لم يخضع أبدا لمثل هذا التعريف. ويكفي أن ننظر في عناصر النص الدرامي لندلل على ذلك، فقد بدأ الصراع في المسرح اليوناني عموديا بين السماء والارض ليتحول الى صراع افقي.. ثم صراع دائري.. ثم الى مزيج منها.. إلى أن أصبح بعض الدارسين يرى أن الحوار في المسرح المعاصر، اذا توفرت فيه شروط معينة، يستطيع أن ينوب عن الصراع، وأن يعوضه كلياً. وتطور بناء النص الدرامي منذ اسخيلوس الى الآن، ولازال المؤلفون الدراميون يبحثون عن ابنية جديدة كلما فكروا في عمل جديد. وعرف الحوار واللغة مراحل متنوعة من التطور. كما اختلف مفهوم الشخصية من عصر مسرحي الى آخر، بل وتراوح النص الدرامي في كليته بين الدرامية والملحمية.. هذا إضافة الى ماكانت تفرضه مؤثرات الزمان والمكان على الكتابة الدرامية، ونقصد بالزمان هنا زمن العرض في علاقته بوحدة الزمن عند أرسطو، وبالمكان حيز العرض كمعمار في علاقته بالوحدات الثلاث بصفة عامة.

ونتساءل من جديد : ماذا نعني بالتجريب ونحن نتحدث عن المسرح؟

يميز باتريس بافيس 3 بين نوعين من المسرح يشتركان معا في خاصية التجريب، وان كان كل منهما يحمل تسمية خاصة به، فيطلق على الأول «المسرح التجريبي» وهو مسرح يختص

بالبحث عن أشكال تعبيرية جديدة، وبالبحث في الممثل، وفي اعادة النظر في كل مكونات العمل المسرحي. وهذا المسرح، في الغالب، لايهتم بالربح المادي، ولايندرج ضمن المسرح التجاري السائد، إلا أن كل مسرح جدير بهذا الاسم، لابد أن يخضع، ولوجزئيا، الى نظام دائم من التجريب. كما أنه لايستغل أبدا الخطط المعروفة والمحكوم لها بالنجاح مسبقا. وهكذا فالمسرح التجريبي لا ينحصر في طليعية باطنية ومنغلقة على نفسها، ويطلق على الثاني «مسرح المختبر» وهو مسرح تجريبي يقوم فيه الممثلون بأبحاث حول الممثل أو حول الاخراج دون الاهتمام بالجانب المادي، بل ودون اعتبار تقديم عمل تام الى جمهور عريض كضرورة لابد منها.

وهكذا نلاحظ أن النوعين معا يسيران في نفس الاتجاه، بل ويتكاملان، وإن بدا الأول أشمل من الثاني، اذا اعتبرنا أن المختبر عنص رضروري من عناصر التجريب.

أعتقد أنه يمكن الحديث عن مستويين من التجريب :

أ ـــ تجريب عام

ب ـــ تجريب خاص.

وأقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من اسخيلوس الى بداية هذا القرن. وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية، اذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا الى عمله السابق. ولعل هذا التجريب «الابداعي» العادي هو الذي يجعلنا نميز بين أعمال السخيلوس وسوفوكلس ويوريبدس، فنقول عن الأول بأنه تعامل مع الالهة في السماء، وعن الثاني بأنه أنزل الالهة الى الأرض، وعن الثالث بأنه بشر بفجر الواقعية. ويكفي أن نقف وقفة قصيرة عند كل عصر من العصور المسرحية لنلاحظ كيف كان هذا التجريب سببا من أسباب تطور الكتابة الدرامية. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن الاعداد المسرحي أو المحافظة **La régie** أو غيرهما من الأسماء قبل أن يظهر مصطلح الاخراج بالمفهوم الذي نعرفه الآن.

أما التجريب الخاص، فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور، بل ومع مكان العرض (قاعة المسرح) ومع كل مكونات العرض المسرحي. وهذا التجريب، سواء تم على يد مخرج أو مخرج / مؤلف، أو مخرج / معد الخ.. يهدف باستمرار الى التغيير من أجل خلق صيغ جديدة للعمل المسرحي انطلاقا من أول خطوة في الاعداد الى العرض الاول، بل إن هذا التجريب يستمر ليمس العرض أو جوانب منه بعد كل تقديم بناءا على مايتراءى أثناء العرض، أو بناءا على ملاحظات النقاد والمشاهدين والمهتمين بالمسرح. وتستمر المجموعة التجريبية في عملها هذا مع كل لقاء جديد بالجمهور وتتواصل خطوات التجريب في أعمالها اللاحقة، دون أن يكون لها هدف يتوخى الوصول الى صيغة قارة أو شبه قارة. إن التجريب بهذا المعنى كالسؤال الفلسفي لايتولد عنه إلا سؤال جديد.

إن التجريب، في الفن بصفة عامة، وفي المسرح، بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الابداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ماهو سائد من أجل فتح افاق جديدة

واثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل. واذا كان العلم يجرب من أجل الوصول الى نظريات علمية. فان الفن يجرب من أجل ضمان استمراريته. إننا لانتصور فنا يضمن لنفسه الحياة والاستمرار دون ان يقوم على التجريب، سواء كان ذلك بوعي من المبدع أو بغير وعي منه. وقد بشر شكسبير بالرومانسية في انجلترا قبل أن تظهر كاتجاه في فرنسا وفي اوربا، لأنه خرج على قواعد أرسطو وجاب افاق التجريب الذي لايتقيد بالقوالب الجاهزة.

هل يمكن بعد هذا أن نحصر أنفسنا داخل اطار محدد، وأن نحاول تعريف التجريب؟

يبدو أن كل تجريب، سواء كان عاما أو خاصا، يمكن أن يأخذ تعريفه بعد أن يتبلور على يد فرد محدد أو مجموعة بعينها. ولا شك أن استمرار نفس التجريب يدعو الى تعديل التعريف كلما تقدمت خطوات التجريب. وهكذا فإن التعريف إضافة الى كونه يأتي من بعد، فإنه يظل متحركا مالم تتوقف عملية التجريب نفسها.

واذا كان التجريب في الغرب قد انطلق من تيارات مسرحية معروفة، ومن تقاليد مسرحية راسخة، واستفاد أحيانا، من بعض القوالب الشرقية والافريقية، فان التجريب في المسرح العربي ارتبط بالبحث عن قالب مسرحي متميز. وهكذا أصبحنا منذ الخمسينات من هذا القرن، نسمع دعوات من هنا وهناك، تنادي بوجوب «التحرر» من القالب المسرحي الغربي، والانخراط في البحث عن صيغة مسرحية تعبر عن شخصياتنا وتلتصق بهويتنا كعرب، ولعل مما يثير الانتباه أن التجريب في الغرب بدأ على يد المخرجين، في حين أن بوادره الأولى ظهرت على يد بعض المؤلفين عندنا قبل أن يتلقفها المخرجون، ولعل ذلك يعود (الى جانب عوامل أخرى دون ريب) الى القداسة التي مايزال النص الدرامي يتمتع بها في العالم العربي.

ومهما يكن من أمر النص الدرامي، والنص السينوغرافي عندنا، فانني أعتقد أن التجريب، في مفهومه الشامل، لايهتم بالتمييز بين النصين، بقدر ما يهتم بكل العناصر التي تكونهما. إنه ينطلق من الحرف في النص الدرامي، مرورا بالكلمة والجملة والحوار واللغة.. ومرورا بالنص السينوغرافي بما يعنيه من ديكور وملابس وأكسسوار واضاءة ومكياج وحركة وصوت وصمت الخ.. جريا وراء البحث حتى يبدو وكأنه بحث من أجل البحث.

إن أول درس نتلقاه في البلاغة العربية يتعلق بتنافر الحروف وفصاحة الكلمة وماالى ذلك. وأعتقد أنه درس بالغ الاهمية بالنسبة الى من يريد بدء التجريب من هذا المنطلق، ذلك أن الجملة المسرحية : جملة الحوار تكتب ليلقيها شخص حي هو الممثل، وليسمعها أشخاص أحياءهم الجمهور في جو حي هو العرض، ومن مميزات هذه الجملة أنها سهلة على لسان الممثل، وعذبة في اذن المشاهد، وأنها تراعي نفس الممثل عند الالقاء. واذا كان من أهم وظائف الحوار أن يقدم مادة فنية للمخرج فان الجملة الحوارية بهذا المعنى تصبح مجالا خصبا للتجريب. وقد جربت شخصيا هذه العملية في مسرحياتي ابتداءا من «بشار الخير» الى «مرتجلة فاس» ولاحظت أنها خير تمهيد لمواصلة حلقات سلسلة التجريب، وذلك عندما استفدت من ألعاب الاطفال ومما تتوفر عليه جمل هذه الالعاب من بنية في الايقاع، واعتمادها على السؤال والجواب، ويسرها في

الحفظ والالقاء..الخ.

إننا قلما نميز، ونحن نتحدث عن النص الدرامي، بين اللغة والحوار، وان ماأثار نقاشا طويلا في العشرينات من هذا القرن كان هو اللغة، أنكتب بالفصحى أم بالعامية أم باللغة الثالثة؟(4) إنني أعتبر أن اللغة التي ينبغي أن نبحث عنها هي اللغة المسرحية.. اللغة التي يستدعيها الموقف سواء كانت فصحى أو عامية أو مزيجا منهما، إنها اللغة التي تناسب موقفا مسرحيا معينا ولا تناسب غيره مع مراعاة تقنية الجملة الحوارية الفنية في المقام الأول(5) لقد ظهرت العاميات لانها أخف وأطوع في التواصل الاجتماعي اليومي.. فلماذا لانبحث عن لغة (وليس لهجة) فنية تجعلنا نتواصل مع الجمهور، ونجعله يتلذذ بها دون أو تكون عاملا من عوامل تكسير التواصل (وليس تكسير الايهام).

اعتقد أن التجريب ينتسب الى مجال تقني، لذلك سأتجاوز الحديث عن مضمون النص الدرامي، وان كنت أعتبر أن أي تجريب على مستوى الشكل لابد أن يتبعه تجريب على مستوى المضمون. وان الفصل الذي قمت به هنا هو مجرد اجراء فرضته طبيعة الموضوع.

واذا انتقلنا الى النص السينوغرافي فاننا نجده أيضا مجالا خصبا للتجريب :

1 ــ الديكور :

وأريد هنا أن أميز بين مستويين من فضاء العرض المسرحي، هما المكان والديكور. فاذا كان المكان يعني البناية او الفضاء الذي يضم القاعة والخشبة، فان الديكور هو الذي يحدد فضاء الحدث المسرحي، ولاشك أن الارتباط الوثيق بين الاثنين هو الذي جعل بعض التجريبيين يدعون الى الخروج بالمسرح من القاعة الايطالية الضيقة التي شبهوها بالعلبة وعددوا عيوبها الى فضاء مفتوح، أو الى قاعات صغيرة عرفت بمسارح الجيب.

لقد عرف الديكور المسرحي تطورات عديدة منذ اليونان الى الان، ولكنه بعد ازدهار «الواقعية» وتراجعها، عاد ليصبح مجالا رحبا للتجريب سواء على مستوى الحجم أو الشكل أو اللون، وليصبح ديكورا فنيا، في بعض الاحيان، يساهم في خلق الجو الفني، والمتعة الجمالية أكثر مما يحدد فضاء جريان الحدث المسرحي. ويبدو أننا في المغرب، وأمام ضعف إمكاناتنا المادية كثيرا مانجد أنفسنا مضطرين الى «التجريب» في الديكور، تجريب يقودنا الى مسرح فقير ولكن ليس بالمعنى الذي نجده عند جرتوفسكي.

2 ــ الملابس :

وفي مجال التجريب تحاول الملابس كذلك، أن تتخلى عن بذخها وواقعيتها لتصبح ملابس فنية، سواء تعلق الأمر بعرض تاريخي أو بعرض من الحياة اليومية. انها كالديكور تتجلى أهميتها في ايحاءاتها وجماليتها أكثر مما تتجلى في قربها من الواقع، أو بعبارة أخرى، إنها تسعى الى نقل الصدق الفني ولايهمها أن تنقل صدق الواقع.

3 ــ الاكسسوارات :

واذا كانت الاكسسوارات عند بعض التجريبيين قد تغني عن الديكور فانها عندنا

لاتحظى الا بعناية قليلة جدا، وذلك لاننا نعتبرها مجرد ملحقات أو مكملات أو مؤثثات فلما نحاول الابتكار فيها، فنلجأ الى اقتنائها من أقرب دكان الى المسرح في اخر لحظة، في حين ان الاكسسوار يمكن ان يغني التجريب في العمل المسرحي من عدة جوانب.

4 ـــ الاضاءة :

تقوم الاضاءة عامة بدورين رئيسيين :

أ ـــ دور تقني.

ب ـــ دور تعبيري جمالي.

ويتجلى الاول في الاعلان عن بداية العرض ونهايته، وفي الفصل بين اللوحات، وتعيين فضاء اللعب، والتركيز على شخصية بعينها أو على جزء منها.. الخ. أما الدور الثاني فلا سبيل الى حصر مجالاته، ومن هذه المجالات يمكن الاشارة الى مايلي :

ـــ اثارة الانفعالات باستعمال الألوان.

ـــ خلق الجو العام بضعف الاضاءة او قوتها او تنوعها.

ـــ توليها التعبير نيابة عن الممثل.

ـــ التمييز بين الوقت والزمان.

وأعني بالوقت هنا الفترة من اليوم التي يجري فيها الحدث المسرحي (الصباح.. المساء.. الليل.. الخ). اما الزمان فيعني الفترة التاريخية او المعاصرة التي يحاكيها العرض المسرحي.

إن ماعرفته الاضاءة المسرحية من تطور من المشاعل الى المصابيح الاليكترونية خير دليل على مايتوفر عليه هذا العنصر من امكانات للتجريب.

إن ماقيل عن هذه العناصر يمكن ان يهدينا الى ماتمثله باقي العناصر كالمكياج والحركة والصوت والصمت والمؤثرات الصوتية.. الى غير ذلك من مكونات العرض المسرحي.. وان أي تجريب حقيقي لايمكن أن يغفل أي عنصر من هذه العناصر مهما بدا بسيطا أو مكملا أو تابعا، ذلك ان العناصر الدقيقة هي التي تضفي على العمل الفني جمالية خاصة.

هذه مجرد اقتراحات نظرية، واذا كان مجال التجريب الصحيح هو التداريب والعروض. فان هذه المحاولة لاتعدو أن تكون «تجريبا» على هامش التجريب.

◆

المسرح المغربي والمسألة التراثية

عز الدين بونيت

I) ملاحظات أولية

كيف ينظم المغاربة مجال فرجتهم ؟

نضع بعض الاشارات على الطريق الذي سنسلكه للاجابة عن هذا السؤال :

1 ـــ منذ الستينات اهتم المسرحيون العرب ببلورة رؤية ومفهوم جديدين للمسرح، في موازاة التطورات النظرية التي عرفتها الساحة المسرحية الأوروبية، منذ نهاية القرن الماضي. وقد تجلى هذا الاهتمام من خلال الدراسات والنقاشات والجهود الساعية الى البحث عن صيغة متميزة لمسرح عربي أصيل.

2 ـــ وقد نتج عن هذا، الاهتمام بمفهوم العرض المسرحي. بديلا للمفهوم الكلاسي القائم على أسبقية النص المطلقة على العرض، وليس القصد بالاهتمام بالعرض أن المسرح العربي لم يكن يفعل ذلك، بل القصد كله أن سنوات الستين بدأت تشهد قيام العرض المسرحي كفرجة مستقلا عن وجود نص «أدبي» مكتوب وفق معايير النوع الأدبي الدرامي التي وقع حصرها، وذلك من خلال الوعي بشمولية مفهوم المسرح

3 ـــ كما وقع الاهتمام ببلورة وظيفة أكثر غنى ووضوحا للمسرح من خلال النقاشات الحادة حول علاقة المسرح بالجمهور وعلاقته بالواقع والمضمون المسرحي... وهي نقاشات تبلورت داخل الجو الثقافي العام الذي كان مسيطرا على الثقافة العربية في فجر الاستقلالات. فصارت للمسرح إما وظيفة الترفيه، أو وظيفة العمل على التغيير أو المساهمة فيه، وذلك من خلال تسييس الجماهير (كما عند سعد الله ونوس) أو من خلال تجلية مظاهر الزيف في الواقع (وهو الشرف الذي تطالب به جل التجارب المسرحية العربية)، وبناء على ذلك ظهر (أو وقع استيراد) مفهوم الالتزام ـــ الذي ازدهر في الفترة نفسها تقريبا في أوروبا ـــ (فرنسا على الخصوص).

4 ـــ وبتضافر مع المسألة التراثية، طرحت فكرة البحث عن مسرح عربي (أو مغربي، سيان !)، وقد راهنت كل التيارات والدعوات القائمة على مفهوم الخصوصية، على المخرج التراثي لهذا البحث، فسادت في الأوساط المسرحية العربية فكرة أن الطريق الوحيد المؤدي الى المسرح العربي المنشود عليه أن يمر بالتراث، وقد رأينا أن التراث يتكون من معطيات غير متجانسة في

موقعها ومصدرها ومادتها ودورها التاريخي.

5 ـــ والفكرة المحركة للخطاب المسرحي العربي اليوم هي فكرة الأزمة، وهي مستمدة من إيديولوجيا الأزمة التي هيمنت على الخطاب الثقافي العربي منذ مطلع السبعينات (2)، وعبر عنها عبد الله العروي في كتابه : أزمة المثقفين العرب : تقليدية أم تاريخانية. وأساس هذه الفكرة، من منظورنا، هو مفهوم التأزيم : أي وضع الأشياء والمنجزات والآمال والشعارات، ذات لحظة، في موضع سؤال، حيث يتخذ كل شيء مظهر «الأزمة».

6 ـــ ماهي المفاهيم والوقائع المسرحية التي حصل تأزيمها (أي وضعها موضع سؤال) ؟ وماهي آفاق هذا التأزيم ؟

ـ لقد وقع تأزيم «امسرح السائد» من خلال مفاهيم : التكريس، المصالحة (أو المهادنة)، البعد التجاري... وتحمل هذه المسألة، ضمنيا، مشروع بديل للمسرح السائد، عليه أن لايكون تجاريا، وان يكون مغايرا ومناهضا للايديولوجيا السائدة لكي يكون بحق مسرحا مرتبطا بالجماهير وآمالها أو آلامها.

ـ ووقع تأزيم النقد المسرحي من خلال مفاهيم من قبيل : انعدام الرؤية والوضوح المنهجي، الشعارية، النقد الاخواني، النقد الصحفي (!) الاجترار...

ـ ووقع تأزيم الواقع المسرحي من خلال أسئلة من قبيل : المسرح العربي : كائن أو غير كائن ؟ المسرح العربي إلى أين ؟...

ومظاهر وأواليات التأزيم هذه، تستند الى إقرارات ضمنية باحتمال وجود البدائل من خلال طريقين : التراث والغرب، يقدم الأول ماهية الابداع ومضمونه، ويشكل الثاني أسسه وتجلياته.

7 ـــ وعلينا أن ننتبه، للتو، إلى أن الارث النظري الغربي الذي وقعت محاورته في الخطاب المسرحي العربي المعاصر، يشكك من جهته، في المفاهيم والمنظورات الموروثة عن المسرح الكلاسي الأوروبي، وخصوصا أسبقية النص على التمثيل، وما يرتبط بذلك من التشكيك في أدبية المسرح وفي المفاهيم التي تنهض عليها هذه الأدبية (مفهوم ـــ أو مقولة ـــ النوع، مفهوم الدرامية، الأبعاد البلاغية للنص المسرحي، استثمارات الخطاب الأدبي بخصوص مفاهيم «المحاكاة» و«الأخلاقية» و«المضمون»... ومن شأن هذه التشكيكات أن تضع موضع سؤال موقع الخطاب الكلاسي الأدبي حول المسرح، من منظومة الخطاب المسرحي العربي بمختلف تعالقاتها.

8 ـــ «المسرح فن من الفنون»، هذه مسلمة تحتاج الى بعض التوضيح، ماهي مكونات النظرة العربية والمغربية لهذا الفن ؟ في أي حدود، وضمن أي مفهوم للفن يقع الحديث عن المسرح كفن، في الخطاب المسرحي العربي والمغربي ؟

في ملاحظة أولية، يصعب تحصيل نظرة واحدة عامة ومنسجمة العاصر، «للفن المسرحي» عند كل المسرحيين العرب، وهذا من نافل القول، ذلك أن هناك مفاهيم مستقطبة من نظريات مختلفة للفن (نظريات «المحاكاة» والنظرية التشكيلية، النظرية الانفعالية النظرية الانعكاسية ـــ النظرية الجمالية...)، تتضافر في بلورة الرؤية العربية للطبيعة الفنية للمسرح. وتظهر هذه المفاهيم

على صعيد النقد والتنظير المسرحيين، وتجد لها سندا في مشكلات الخطاب المسرحي الأساسية (مشكلات الوظيفة، التاريخ، الطبيعة).

كيف تتحدد الطبيعة الفنية للمسرح، في أذهان المسرحيين العرب ؟

هناك ثلاثة مفاهيم أساسية تنتظم مجمل الخطاب النقدي والنظري حول المسرح العربي، هي

ــ **المسرح تعبير** : (عن الكاتب أم عن المجتمع ؟) :

لم يحظ هذا المحدد في شقه الأول (الكاتب) بعناية كبيرة من لدن المشتغلين بالمسرح العربي (والمغربي على الخصوص). وهذا ما يفسر (أو تدل عليه) ندرة الدراسات عن مبدعين مسرحيين (كتاب أو غيرهم) من جهة علاقة إبداعاتهم بهم (أو العكس)، في حين أن شقه الثاني المتعلق بالمجتمع، جرى إدماجه في المحدد اللاحق.

ــ **المسرح انعكاس** : الفرق بين هذا المحدد وسابقه أنه ينظر الى الظاهرة المسرحية ويسائلها باعتبارها معطاة بمعزل عن أي قصدية. ويمكن القول إن هذا المحدد أكثر المحددات رواجا لدى المسرحيين العرب، منظرين ومبدعين ونقادا. ولعل الأمر في ذلك يعود الى الوظيفة التي علقت على المسرح باعتباره يرتبط بالواقع ويعبر عنه (أو يعكسه دون قصد مسبق)، ويلاحظ الدكتور حسن المنيعي أن هذا المفهوم قد جرى تبسيطه لدرجة السطحية في الخطاب النقدي المسرحي (في المغرب).

ــ **المسرح إبداع** : ارتبط هذا المحدد الذي يعتبر خلفية لكل خطاب تنظيري في المغرب وفي العالم العربي، بالتوجه الحداثي للثقافة العربية عموما، مع ما تفرع عنه من تصورات تعبر عنها مفاهيم من قبيل : الخلخلة، إعادة البناء، الرؤية...، غير أن هذا ليس هو الارتباط الوحيد لمفهوم الابداع ذلك أنه يرادف في كثير من الأحيان مفهوم الاحكام في الصنعة وإعادة الانتاج الحاذقة لأسرار اللعب في حدود النموذج المرسوم. ويضع مفهوم الابداع في المسرح العربي علامتي التنصيص على كلمة مبدع، أي مصدر النص. غير أن المفارقة الأساسية بالنسبة لهذا المفهوم الذي يرتبط بنظرية المحاكاة كما يرتبط بالنظرية الانفعالية، تتمثل (بالنسبة للمسرح المغربي على الأقل) في عدم التأكيد على العلاقة التي تربط المبدع بإبداعه، كما أشرنا سالفا.

9 ــ من خلال المقاربة الأولية لهذه المفاهيم يتضح أن الخطاب المسرحي العربي، في شقه التنظيري، (وهو الذي كان ينتظر منه بلورة الأسس الفلسفية والجمالية للظاهرة المسرحية لم يطرح السؤال الجوهري عن ضرورة المسرح، كفن، وكإبداع، بل انبرى توا، للاجابة عن سؤال آخر، أي مسرح نحتاج ؟ وقد كانت الاجابة أو الاجابات تتضمن، بشكل مضمر، مسلمات عن الفن لم يقع تأطيرها وبلورتها (وتلك هي المهمة التي كان على الشق المتعلق بابستيمولوجيا النقد المسرحي، ضمن الخطاب التنظيري أن يضطلع بها). ولعل هذا هو النقص الجوهري في خطابنا النقدي العربي إزاء المسرح. ويتجلى هذا النقص في شكل فقر منهجي. والحال أن أي بناء منهجي لايتسنى له أن يقوم بمجرد قراءة الكتب المتعلقة بالمنهج، بل لابد له من أساس فلسفي (نظري) يؤطره.

ما هو الأساس الفلسفي الذي يتأطر ضمنه المسرح العربي، كممارسة وكوجود ؟ هذا سؤال لانرجو تمام جوابه في هذه المعالجة. ولذلك نفتحه كأفق احتياطي لعملنا.

II ـــ تأطير :

تحصلت لنا من الملاحظات السابقة رؤوس اسئلة من شانها آن تعمل على تعديل السؤال الذي اقترحناه موضوعا لهذا العرض : «كيف صاغت المسألة التراثية المتخيل الاجتماعي العربي (والمغربي خصوصا) في إطار العلاقة مع مفهومي النص المسرحي والتمسرح» ؟.

تقتضي الاجابة عن هذا السؤال مراعاة النتائج التي حصلنا عليها من تتبع مظاهر التراث في المسرح العربي :

1 ـــ إن هذه المظاهر ليست دائما من طبيعة لغوية.

2 ـــ إن هذه المظاهر ترتبط بمحورين لمحاورة التراث :

- الثقافة الكلاسية (المركزية) القديمة.
- الثقافات الانتروبولوجية (الهامشية) التي قد تكون محاصرة.

والتمييز هنا يعتمد معيار الموقع التاريخي لكل متن ضمن السيرورة الثقافية للمجتمع.

3 ـــ إن هذه المحاورة تتم إما في اتجاه النقد وإعادة القراءة، وهنا يكون موضوعها المضمون، وإما في اتجاه التعزيز والتأطير الثقافي للاثقافي (الهامشي)، وهنا يكون موضوعها (في الأغلب) الأشكال الفنية، والأدوات المعتمدة في كلتا الحالتين مختلفة ولكنها تتضافر في صياغة «النص الثقافي» للمسرح العربي الجديد :

هناك أدوات مستمدة من العلوم الانسانية (المناهج العلمية لدراسة الظواهر الانسانية)، وهناك أدوات مستْمدة من التطبيقات المسرحية الغربية، تتمثل في بعض المفاهيم كمفهوم «التغريب» ومفهوم «المسرحة».

وقد حصلت لنا من الفقرة السابقة من هذا الفصل خلاصة مفادها : إن المسرح العربي منذ الستينات بدأ يطرح مفهوم العرض بديلا للمفهوم الكلاسي للعمل المسرحي المرتكز على أسبقية النص. ومعنى هذا أنه تخلى عن الارث الخطابي المستند إلى الفلسفة الجمالية الكلاسية، وعن مفاهيم ومقولات (*) من قبيل مقولة «النوع» ومفهوم «الدرامية».

وتستتبع هذه الخلاصة ضرورة استدعاء مفاهيم بديلة للمفاهيم الكلاسية التي وقع التخلي عنها، من أجل ضمان شموابة أوسع وكفاية وصفية أكبر : وهكذا سنستدعي مفاهيم : «النص» و«التمسرح» بديلا لمفاهيم : «النوع» (الدراما) الميلودراما : التراجيديا ـــ الكوميديا...) و«الدرامية». سيصير سؤالنا إذن :

- بحثا في مفهوم «النص» من حيث هو حقل لتعدد النصوص وتحاورها : كيف وفي أية حدود يستحضر النص المسرحي نصوصا تراثية، ويشكلها كفضاء للمتخيل ؟

(* نفهم المقولة هنا بمعناها الكانطي، أي من حيث هي مبدأ يعكس الخواص العامة للموجودات والمعرفة. («الموسوعة الفلسفية»).

ـ بحثا في مفهوم التمسرح كيف يشكل الاحتكاك مع التراث تصور الفضاء المسرحي، ماهي الأبعاد التي يكشف عنها ؟ ماهي عناصر الفرجة التي يخلقها ؟

III ـ المسألة التراثية والمتخيل المسرحي العربي :

في النص من حيث هو تعدد :

وفي هذا الأفق نستثني النصوص التي تقوم على تصور أحادي لابعاد النص وتستثمر خطيته الحكائية والخطابية، ونعني، بذلك، النصوص القائمة على مفهوم «النوع الدرامي» التقليدي. ويدخل في نطاق هذا الاستثناء النصوص المسرحية ذات الطابع التاريخي، أو تلك المستندة الى حكايات من التراث : خرافية أو أسطورية أو واقعية. وهذا شأن كل نصوص الرواد القائمة على محاكاة غير متمثلة للبعد الحواري في النص، وشأن أغلب الكتابات المسرحية المستندة الى اشتغال نصي نموذجي غربي كنصوص توفيق الحكيم وكل الجدل المسرحي لما قبل الستينيات.

كما نستثني النصوص المسرحية التي لاتنفتح على بعد العرض كتعدد فضائي. وهو الوجه الآخر للنصوص المستثناة أعلاه. أي تلك النصوص التي تنحصر في استحضار فضاء مسنون Codé سلفا، وفق تصور تاريخي معطى (الخشبة الايطالية وحدودها التقليدية).

ونستثني أخيرا النصوص التي لاتبرز حوارا فعالا بين عنصر الخلق المسرحي والاستحضارات النصية التراثية، وهذا وجه آخر من الاستثنائيين السابقين.

ومُعَوَّلُنا في هذه الاستثناءات جميعها، كون النصوص المستثناه تستثمر تصورا وبناء محددا للشخصية قائما على معطيات تاريخية وخطابية كلامية، وقد سبق تناوله في دراسات أخرى من خلال مفاهيم البطل، الشخص، الدرامي... ذلك أن تناولنا ليس قائما على تجريب منهجي، ولا على مقارنة بين صيغ ومفاهيم غربية، وصيغ ومفاهيم عربية، بقدر ماهو تناول لموضوع محدد بوجوده التاريخي، يختار له منهجه وتمثله. فنحن لانقترح أن ندرس مفهوم «الشخصية من خلال سؤال : هل عندنا شخصية مسرحية ؟ أو بطل مسرحي» ؟ كذلك، لانقترح تناوله من خلال سؤال : هل نملك قدرة فنية كافية لخلق شخصيات مسرحية كتلك التي يتمتع بها أساتذتنا الغربيون ؟ فمثل هذين السؤالين لايسوغهما منظورنا التاريخي ولا منهجنا الوصفي الاستقرائي.

لنحدد، إذن، موضوع اشتغالنا بدقة :

ـ إنه النصوص التي تستحضر نصوصا تراثية وتحاورها من خلال مكونات نصية متفجرة، ومن خلال مبدأ الحوار بين التراث والمعاصرة.

أي تلك النصوص التي تستحضر شخصيات تراثية في مناخ غير مناخها الأصلي، ولا يكون همها، إعادة بناء حياة هذه الشخصيات، بل إبراز الامكانات التي تنطوي عليها في إعطاء معان ودلالات جديدة لعلامات قديمة. والأمر هنا لايتعلق بإعادة قراءة فقط للنص القديم، بل أيضا، وهذا هو الوجه الساخن، إعطاء امتداد تأويلي لأحداث ووقائع الحكاية المسرحية من خلال

ARCHIVE

الاستثمار النصي لها عبر نصوص قديمة.

ـ ونذكر من هذه النصوص في التجربة المسرحية المغربية، تمثيلا لاحصرا : «عنترة في المرايا المكسرة» «ابن الرومي في مدن الصفيح» «عطيل والخيل والبارود» لعبد الكريم برشيد ــ «عروة يحضر زمانه ويأتي» لأحمد العراقي. «عاشور» ــ «النزيف» «نيرون السفير المتجول» لمحمد مسكين. «البحث عن شهرزاد» «الجاحظ وتابعه الهيثم» «أيام السعد والنحس في حياة هارون الرشيد» للمسكين الصغير...

وتشترك هذه النصوص في عدة عناصر :

1 ــ إنها، من حيث محدداتها الخارجية تشترك في انتمائها الى فترة تاريخية تعود الى بداية السبعينات وما بعدها، أي أنها تشترك في قاعدة تاريخية واحدة.

2 ــ إنها تشترك، من حيث عناوينها، في خلق تأثير غرائبي عن طريق فتح أفق على تركيبات غير متوقعة في المرجع التاريخي أو الواقعي : فعنوان مثل «عنترة في المرايا المكسرة» أو «عروة يحضر زمانه ويأتي» أو «نيرون السفير المتجول»، مثلا، تجمع بين عناصر لاتجتمع عادة في واقعنا المرجعي.

3 ــ وتفصح هذه العناوين عن تداخل بين مرجعيات مختلفة : متن حكائي تاريخي أو أسطوري. في مقابل بنيات حديثة وخبرات معاصرة : «عنترة» ككلمة تستحضر نصا تراثيا هو السيرة العنترية، و«المرايا المكسرة» كعلامة ندركها من خلال خبراتنا اليومية. أو «ابن الرومي» كاسم يحضر النص التراثي الأدبي، و«مدن الصفيح» كفضاء مستمد من خبراتنا الحاضرة.

4 ــ ومن هذه العناوين، نرى أن هذه النصوص تستدعي شخصيات (أي أسماء أعلام موجودة في الماضي ذات إسنادات نصية قديمة : عنترة : «البطل» «الشجاع» الذي يصرع ألف فارس بضربة سيف واحدة...) تستقطب قيما معينة من خلال ارتباطها بثروة حكائية محددة (عنترة ــ البطولة ــ الشجاعة ــ العبودية ــ كرم النفس... عروة ــ التمرد ــ الصعلكة ــ الكرم ــ البطولة... نيرون ــ القسوة ــ الجنون...). وتكون هذه القيم موضع استثمار لدى صياغة مفهوم البطولة، ولدى صياغة مفهوم العرض المسرحي.

5 ــ وهكذا، فإن هذه النصوص تقيم تداخلا بين التوجه التراثي للنصوص التي تحاورها، والامكانات النظرية المستوحاة من النشاط المسرحي الغربي المعاصر.

6 ــ وتشترك هذه النصوص، أخيرا، في كونها تنفتح على أفق تجريبي على صعيد الكتابة يفرض تعاملا تجريبيا أيضا على صعيد العرض. ولهذا فإن اشتغال هذه النصوص ظل منحصرا (باستثناءات قليلة جدا لنصوص تم إنجازها خارج المغرب)، في تجربة «مسرح الهواة» (*).

(*) نفضل استعمال عبارة «مسرح الهواة» في حدود ضيقة وذلك عندما نشير بها الى إنجاز هذه النصوص في عروض. ذلك أن هذه التسمية لاتنطوي على تقويم نقدي محدد بمعايير واضحة، وإنما هي إشارة الى وضعية **Statut** إدارية للممارسين المسرحيين، ونحن لانرى أن الكتابة فيها هواة ومحترفون، ما دمنا لانستطيع أن نقول عن توفيق الحكيم أو شيكسبير إنه كان هاويا أو محترفا، ما دامت الكتابة تظل قائمة حتى بعد تجاوز الأوضاع الظرفية، وتستمر عابرة للتاريخ بمعزل عن تلك الأوضاع.

7 ــ يقول الدكتور حسن المنيعي لدى حديثه عن التجربة المسرحية المغربية بين النص والعرض، بخصوص الكتابات التي أشرنا إليها أعلاه : «على أن جل هذه الكتابات تنحاز في هذا المجال الى نظرية «التغريب» البرشتي التي ترتكز على مفهومين أصليين : هما الغريب (l'étrange) والمألوف (Le familier)، ذلك أنه إذا كان الاستلاب هو، في الوقت معا، حرمان الذات، لحساب منفعة غريبة، وتشبع بوعي غريب يملي علينا سلوكات الانصياع، فإن التغريب كعنصر لالغاء حالة الاستلاب يقحم الغريب في المألوف، إلا أن العنصر الغريب في هذه المرة يعمل على كشف أبصارنا، حيث يجرنا، كما يدهشنا ويثير تساؤلنا حول المجرى المألوف للأحداث عن طريق اللجوء الى التضخيم، والمباعدة، والمثال والغرابة، وبالتالي فإنه يحمل المتفرج على تملك الواقع من جديد.

«إن هذه التقنية تجد مجال تطبيقها عند الهواة ابتداءا من العناوين الغريبة لمسرحياتهم (....) لتنتهي الى عجائبية المتن الذي تتداخل فيه عدة نصوص، كما يخضع لتركيبة لعبية (luolisme) يصبح فيها الكثيف الدرامي الايحائي ثورة ضد الكتابة الواقعية البسيطة التي تثقل النص والعرض بمجموعة من التفاصيل اللامجدية والمقولات الساذجة».

في التمسرح من حيث هو صياغة فضائية :

تشتغل النصوص المحددة أعلاه، في صعيد المتخيَّل، اشتغالا تستثمر من خلاله الفضاء من حيث هو معطى محايد (الخشبة وأبعادها) ومن حيث هو تمفصل لوحدات دالة. وذلك في أفق إغناء القدرات النصية المولدة للعرض، أو ما تسميه آن أوبر سفيلد «بالمولدات النصية للتمثيلية» Les matrices textuelles de la representativité.

تأسيس نظري :

ويضعنا هذا الاستثمار الفضائي أمام مسألة التمسرح le théâtralité «ما دام المرور من الأدبي الى المسرحي هو، قبل كل شيء، عمل فضائي» . واهتمامنا بالنص المسرحي خارج نظرية الدراما، لن يكون سوى اهتمام بأفق العرض، أي بما يجعل من نص ما نصا مسرحيا.

وإذا راعينا الظروف التي أحاطت بتبلور مفهوم التمسرح ، رأينا أنه لايستقيم لنا، من الناحية النظرية، حصر البحث فيه داخل حدود المسرح التقليدي، ذلك أن انتشار خاصية التمسرح في أنواع فنية أخرى أضحى ملحوظا، منذ أن تلاشت حدود المسرح القديمة (أي العلاقة : **نص أدبي** خاضع لمعيار الأنواع (= الدراما) ← **تمثيل**). فصار بإمكاننا الحديث عن التمسرح في الرسم والرقص والتعبير الجسدي... وحتى في أعمال أدبية لم توضع أصلا للمسرح (الرواية مثلا).

وقد حددت جوزيت فيرال التمسرح في أنه : «سيرورة إنتاج يقوم، قبل كل شيء، على النظرة (regard) التي تفترض وتختلق فضاء آخر يصير فضاء للآخر... فاسحة المجال لغيرية (altérité) الذوات ولانبثاق الخيال وهذا الفضاء يكون نتيجة لفعل واع قد ينطلق من المنجز

نفسه (ممثل، مخرج، سنوغرافي...) (....)، أو من المتفرج الذي تحدث نظرته انشطارا فضائيا ينبثق فيه الايهام... والذي يستطيع إلقاء (هذه النظرة) دون تمييز، على الأحداث والسلوكات والأجسام والأشياء والفضاء المعتاد (اليومي) أو الخيالي».

وهكذا، فالتمسرح لايوجد في موضوعات غفل، بل يوجد نتيجة لتدخل ذات مدركة (واعية)، من أجل تكييف مدركاتها عن طريق وضعها في فضاء غير فضائها، أي عن طريق فسح المجال أمام اشتغال فضائي تخييلي، بأن يكف الفضاء عن أن يكون مكانا للأشياء الحقيقية أي مكانا حقيقيا كي يصير مكانا للأشياء والوقائع التخييلية أي مكانا خياليا.

والتمسرح، بهذا المعني، تشغيل للفضاء الذي يبدو كما لو كان معطى خلوا من أي معنى، من أجل الدلالة على شيء آخر، أو من أجل رؤية شيء آخر (بما هو آخر) يقع في فضاء مغاير، وشرطه الأساس هو المغايرة سواء من لدن المنجز أو المتفرج، عن طريق إعادة بناء هذا الفضاء. وهو بذلك بنية متعالية، قابلة لأن توجد في كل الأشياء والظواهر، بمجرد تدخل القصدية التمسرحية.

وتلاحظ آن أوبر سفليد، بخصوص الفضاء المسرحي (الذي يكون مرتعا للتمسرح)، أن الجمهور يظن دائما، أنه يحاكي الفضاء الواقعي بحدوده ومساحته وعمقه والأشياء التي توجد فيه، كما لو أننا نقوم بنقل قطعة من العالم الى الخشبة. والحال أن هذه الفكرة حديثة في المسرح، ومرتبطة بالمسرح الغربي البورجوازي على الخصوص (5). ذلك أن «ما يعاد إنتاجه هو البنيات الفضائية التي لاتحدد العالم الملموس بقدر ما تحدد الصورة التي يقيمها الناس عن العلاقات الفضائية في المجتمع الذي يعيشون فيه، وعن الصراعات التي تلمح إليها هذه العلاقات. وبذلك تمثل الخشبة، على الدوام، ترميزا للفضاءات السوسيوثقافية...»

يعكس الفضاء المسرحي، إذن، رؤية ثقافية وتاريخية للعلاقات الاجتماعية، وللتوزيع الفضائي داخل المجتمع، ويبدو أن الشخص بما هو كائن اجتماعي يتمتع بوجود محدد في فضاء اجتماعي، يزداد سعة أو ضيقا، وتعقدا أو بساطة، حسب المراحل التاريخية والعلاقات الاجتماعية القائمة والموقع الذي يحتله الشخص في التوزيع الاجتماعي للأولويات والمراتب. كما أن تصور الفضاء يكون مرتبطا بالقيم الايديولوجية التي تسهر على تنظيم المعمار الاجتماعي. ففي الثقافة الاسلامية مثلا، يظل المكان الأول (الأمامي) محفوظا للرجال دون النساء، بينما تقتضي اللياقة في الثقافة الغربية البورجوازية، أن يحفظ المكان الأول للنساء، وإذا راقبنا توزيع الفضاء الاجتماعي بين الجنسين من حيث السعة والضيق، رأينا الثقافة الشعبية العربية الاسلامية تخصص للمرأة البيت دون غيره، وللرجل خارج البيت وداخله معا. كما أن العلاقات بين الجنسين داخل الفضاء الاجتماعي تبدو مقننة بشكل دقيق، فالرجل والمرأة لايمكنهما أن يتماسا أو يخلوا الى بعضهما إلا ضمن علاقة محددة هي الزواج أو القرابة التحريمية.

وينعكس هذا التوزيع الايديولوجي للفضاء الاجتماعي، في الصورة التي نحملها عن الشخص ككائن اجتماعي. وبدهي أن هذه الصورة ستنعكس في كيفية إدراك توزيع الفضاء على

خشبة المسرح. وقد عرَّف جاك ديريدا المسرح بأنه «سديم ينتظم»، وإذا قبلنا هذا التحديد، مع آن أوبر سفيلد، فسنرى أن الاشتغال الفضائي هو الذي يأخذ على عاتقه قسطا لايمكن إغفاله من هذا التنظيم.

وبهذا المعنى، «فإن التمسرح يجعل من لامعنائية العالم مجموعة دالة»، ونستطيع أن نترجم هذا الكلام بقولنا : إن التمسرح تنظيم للمعاني التي تتراكم دون الافصاح عن بنيتها (نسقها).

تعليق وخلاصة :

وخلاصة قولنا : إن التمسرح يقوم في هذه المسرحيات على أساس مبدأ الحكي داخل الحكي، الذي تتم ترجمته على صعيد الخطاب (أي التجليات العينية للبنية المجردة للنص) بالتمثيل داخل التمثيل، حيث تستحضر المحكيات فضاءات تتحول مباشرة من فضاءات حكائية الى فضاءات مشهدية من خلال التقنيات التي يستند إليها العرض المسرحي، والتي يشار إليها ضمنيا في كل النصوص المسرحية التي تنتمي الى هذا التوجه، في معالجة المسألة التراثية.

ويفسح مبدأ «الحكي داخل الحكي» المجال أمام تركيم الأبعاد الحكائية للشخصيات، لاضمن منظور التطور الدرامي القائم على سلسلة أفعال يترتب بعضها عن بعض، وإنما ضمن منظورات ملحمية تبرز في الشخصية أبعادا متعددة ووجوها متباينة، حيث لاتعتمد كنهها من وجود ميتافيزيقي مفترض، وإنما من حكايات تضطلع فيها بمجموعة من الأفعال. وتقدم هذه الحكايات كشبكات من البرامج السردية المتداخلة إما بالتقاطع أو التوازي (التجاور) أو التراتب مع بعضها، بحيث تشكل ما نعتبره، في مقاربة أولى، «سمكا حكائيا» ولا يستند هذا السمك في تأويله ــ وهذه هي خاصيته المركزية ــ على إجراءات سيكولوجية وإنما على إجراءات ترميزية سوسيوثقافية. وذلك ما جعل أحد الباحثين المغاربة يقول : «إن المقصود بالتحليل البسيكانا ليتيكي تناول الشخصية المحورية من حيث ما تمثله من أعراض مرضية نفسية ومجتمعية، مثلا أوديب أستطيع أن أتعامل معه تعاملا تاريخية أو بنيويا أو تحليليا نفسيا اجتماعيا ــ أي تحليل ما تراكم في نفسه من ازدواجيات وفصامات وذهانات وعصابات... الخ. أما في المسرح المغربي فأستطيع التأكيد بأنني لم أعثر على «بطل» أو شخصية محورية مؤهلة لهذا التحليل. قد يعترض معترض ويقول إن شخوص «نبيل لحلو» أو «محمد تيمود» ذات ملامح مرضية. ولكن هذه الملاحم المرضية ليست لها امتدادات تاريخية في الشخصية أو على الأقل، امتداد موقعي ليسهل تبيان المركبات اللاشعورية لتلك الملامح أو الأعراض وأبعادها الحضارية الثقافية، إنها عبارة عن شخصيات ساردة (parlotes)».

ويأخذ الباحث على ما سماه «بالتعامل البنيوي مع العمل المسرحي» سقوطه في التجريد والقصور عن تبليغ مبتغاه بوضوح والافتقار الى الرابط الموضوعي الذي يحدد القصة وإطارها العام. وتلك مآخذ يشترك في توجيهها الى المسرح «التراثي» ــ التجريبي كل الذين يستندون في تصورهم للممارسة والعمل المسرحي على مقومات مستمدة من الممارسة المسرحية السابقة، أو من مفاهيم وأسس غربية.

جينيالوجيا النص المسرحي بالمغرب

حسن بحراوي

سوف يشفع لي عنوان هذه المداخلة في القيام ببحث عما يشبه شجرة النسب للنص المسرحي بالمغرب.. وآمل أن يسمح لي كذلك بالتساؤل حول مظاهر تكون هذا النص والنظر في مقدار أصالته أو درجة هجنته والكيفية التي تعامل بها الدراميون والنقاد المغاربة مع المتون المسرحية من هذه الزاوية بالذات.

هو ذا طموح كبير لعرض لايمكنه إلا أن يكون متواضعا وقاصرا بالضرورة عن إدراك كل جوانب هذا المبحث الشائك والمعقد.. ويظهر لي أن السبيل الوحيد الى ولوج هذا الموضوع من مدخله الصحيح هو مراكمة الاسئلة واستعمال النصوص والشواهد وفتحها على ممكنات التحليل تمهيدا لمناقشتها والافادة مما قد يتوصل إليه عبرها من حقائق ومعطيات الخ..

لتجنب الخوض في مشكلات تحديد بداية قارة للمسرح المغربي يحتاج الباحث الى افتراض بدايات كثيرة محتملة لاتقف عند ماهو تاريخي أو مايتخذ صفة الوقائع الأدبية وإنما تنسحب كذلك على الشرط الاجتماعي والنسق الثقافي المصاحب لظهور المسرح ببلادنا كممارسة فنية وكبنية تعبيرية دالة.

ومما له مغزى في هذا المجال أن باحثا مبرزا هو الأستاذ حسن المنيعي يتردد كثيرا في الادلاء بحكم فاصل في هذا الشأن ويحاول أن يتحرى الدقة ما أمكن مستدعيا نتائج بحوث له سابقة في هذا المضمار بهدف اختبار وجاهتها والتأكد من صحتها. ومن جملة المحطات التي يقترح علينا الوقوف عندها والتي تترتب عنها إمكانية بداية مامسألة الانتقال من الشكل الشعائري الماقبل مسرحي مثل السير والملاحم والأشعار وماشابه الى الشكل التعبيري القريب من المسرح بمفهومه المعاصر.. (1)

ذلك مقترب تحليلي أول يليه في الترتيب ويعاضده كون الممارسة الماقبل مسرحية ارتبطت، منذ القرن الثامن عشر، بنوعين من الفرجة الاحتفالية هما سلطان الطلبة والبساطة ويمكن أن نضيف اليهما سيد الكتفي وأعبيدات الرما وتاغنجا والحلقة الخ.. وإنه لمما يسهل علينا عملية الوصل بين القطائع المفترضة بين الماقبل مسرحي والمسرحي أن كثيرا من تلك المظاهر الاحتفالية استمرت الى عشرينات هذا القرن فشهدها كثير من معاصرينا(2) بل إن بعضا من بين تلك المظاهر مايزال ماثلا الى اليوم.

هناك بداية محتملة أخرى هي نتاج صدمة اللقاء مع الفرجة المسرحية بمعناها الاصطلاحي

والمفهومي سواء عبر الفرق المسرحية الوافدة من الشرق أو تلك الفرق الأجنبية التي كان يعهد لها بتقديم عروض مسرحية هنا وهناك للترويح عن الجالية الفرنسية والاسبانية ومن سار في ركابها من الأعيان ورجال المخزن آنذاك.. وهنا كذلك يحتمل أن يكون الاحتكاك والتأثر قد فعلا فعلهما على طريق الاسراع بتحقيق فرجة محلية حديثة فيها من التقليد بقدر مافيها من الخصوصية والطابع الذاتي.

وإذا ما نحن تجاوزنا مصاعب البداية وطابعها الملتبس سيتضح لنابأن إشكالية البداية تلك تعتبر مأزقا من مآزق المسرح المغربي وأنه للتلطيف من حدة هذا الاشكال لابد من تتبع الوقائع الملموسة التي أعقبت فترة الظهور واختطت للمسرح الوطني مساره ورسمت له اوفاقه وحدوده.

للوهلة الأولى يبدو أن ظهور الفرجة المسرحية بمعناها الخاص بالمغرب قد تزامن مع ظهور نص مسرحي وطني مؤلف جزءا أو كلا وأن هذا الأخير لابد وأنه كان معبرا عن الظرفية السوسيوثقافية التي كان يجتازها المغرب في ذلك الابان.. لكن الحقائق التاريخية الدامغة تؤكد لنا على أن النص المسرحي المغربي قد تخلف بوقت غير يسير على ظهور الفرجة المسرحية بالمغرب وأنه قد عانى من ولادة صعبة للغاية حتى يكاد يخيل للمرء أن المغاربة لم يكونوا مجبولين على الكتابة للمسرح بسبب من انعدام التأهيل والمعرفة والرغبة جميعا(3) وأن الادعاء بأن المغاربة إنما كانوا، عبر العصور، أهل فقه وفتوى لايزال واردا حتى في مطلع هذا القرن. لكن، اذا صح هذا الزعم جدلا وافتراضا فماهي، ياترى، مظاهر تلك الولادة الصعبة الملمع إليها؟ مبدئيا يمكن الوقوف عند مظاهر ثلاثة :

1 ـــ المظهر الأول هو غياب نص محلي مؤلف حتى بعد ظهور الفرق المسرحية الأولى في عشرينات هذا القرن والتي عمدت الى ريبرتوار الفرق الشرقية الزائرة تعيد تشخيصه وعرضه للناس كما لو كانت تشفق على نفسها من تاليف أعمال مسرحية لايكون لهاصدى لدى الجمهور (من ذلك مثلا انهم سيمثلون مسرحيات صلاح الدين الايوبي والعباسة أخت الرشيد والرشيد والبرامكة وكلها مسرحيات عرضتها أو أوحت بعرضها الفرق الزائرة)(4).

2 ـــ المظهر الثاني لتلك الولادة الصعبة هو اللجوء المبكر الى الترجمة والاقتباس، فهل كان ذلك تعبيرا عن أزمة أو افتقاد لمن يكتب وعجز عن التألف؟ أم كان مرحلة ضرورية تسبق كل عملية تأصيل بالمعنى المألوف..؟ نقرأ في صحافة الخمسينات النص التالي : «إن النابغة المرحوم المهدي المنيعي الذي كان له شعور سامي للفن، هو الذي ترجم روايتي «البخيل» و«طرتيف» وأخريات بمساعدة بعض أعلام المسرح، كعلال الجامعي، والعلامة الاستاذ سيدي محمد السراج، والاستاذ عبد الواحد الشاوي ونابغة الادب المغربي المغفور له الاستاذ محمد القري، وبمشاركة المرحومة مارية أحمد في العرض والموسيقار عبد الوهاب أكومي»(5).

وفي تعليل الاتجاه الى الترجمة يقول أحد النقاد : «.. وللحين شرع طلبة فاس وعلى رأسهم المنيعي في ترجمة روايات موليير مثل تارتوف والبخيل والطبيب رغم منه، فقد أمدهم موليير في أسلوب رصين بدراسة جميع الطبائع البشرية، ووصف جميع الأمزجة في جميع الأجناس، مثل

الماكر والبخيل والنشال والجاهل الذي يدعي العلم»(6).

يستخلص من النصين أعلاه ومن سواهما كثير، أن الضرورة هي التي كانت متحكمة في اختيار طريق الترجمة والاقتباس، وفي الحقيقة فإن كلمة «اختيار» ليست دقيقة تماما اذ أن المسرحيين المغاربة، كما نفهم من منطوق النصوص، هم الذين وجدوا أنفسهم في صميم هذه الممارسة دون سابق اختيار أو قصد على مايظهر.

3 ـــ المظهر الثالث، وهو نتيجة لتظافر ذينك المظهرين السابقين، يتمثل في التلهف والبحث عن النص المسرحي المغربي وطلبه مهما كان الثمن. وقد أفرز هذا الوضع الأخير ظاهرة المباريات والمسابقات المسرحية كوسيلة لتشجيع التأليف أساسا، وربما كدعوة غير مباشرة لنبذ الاقتباس الذي كانت الأصوات قد بدأت تتعالى لاعلان التبرم منه كما سنرى لاحقا..

من ذلك مثلا انه في سنة 1941، وهو وقت مبكر في تاريخ المسرح المغربي، ستقوم جمعية قدماء اليوسفية بالاعلان عن جائزة مالية قدرها 3000 فرنكا لمن يضع أحسن رواية بالعربية ذات مغزى مغربي اسلامي في موضوع أخلاقي أو أدبي أو تاريخي أو اجتماعي وتكون بين ثلاثة واربعة فصول..

كما أعلنت الاذاعة عن مباراة للتأليف المسرحي سنة 1945 ستصبح فيما بعد سنوية وسيفوز بها سنة 1953 الفنان أحمد الطيب العلج عن مسرحيته المعلم رزوق.. وكذلك ستفعل مصلحة الشبيبة والرياضة فترصد جوائز مهمة للفائزين ابتداء من 1953(7).

وقد ساهمت هذه المسابقات نسبيا في تجاوز أزمة النص التي كانت مستفحلة في ذلك الابان وحفزت كثيرا من الشباب على الاقبال على التأليف في مجال المسرح، بل يمكن تسجيل ظهور مهرجان الهواة سنة 1957 كامتداد لتلك الدعوة المعلنة للكتابة المسرحية على طريق انهاء هذه الولادة الصعبة التي استغرقنا في الحديث عن مظاهرها حتى الآن.

وفي الجملة، وبناء على كل هذه العوائق الظاهرة والخفية التي واجهت المسرح المغربي في بداياته الأولى (وهنا أحيل على مختلف الابحاث التي القيت بهذا الشأن في هذه الندوة) فإنه لابد من ابداء ملاحظة أساسية : بغض النظر عن أصوله الشعبية، فإن الأصل الجنيالوجي للمسرح المغربي مستجلب من الخارج في كلتا الحالتين سواء في جانبه ذي الجذور التراثية المأخوذة عن الشرق والمستمدة أساسا من التأثير الذي مارسته الفرق الزائرة، أو في جانبه المقتبس عن المسرح الغربي المستمد هو بدوره من تأثير الفرق الأجنبية والعربية الزائرة ومن المنحى الذي سار عليه المسرح العربي عموما (لنتذكر أن أول مسرحية مثلت في الشرق كما في المغرب هي البخيل لموليير).

والحاصل أن النص المسرحي، بما في ذلك النص الذي ورد علينا، قد بقي مستغرقا في البحث عن أصالة مفتقدة.. وقد ظن لوقت من الأوقات أنه عثر عليها في استلهامه لوقائع التاريخ (العباسي، الاندلسي والمغربي الخ..) ثم، وتلبية لهاجس التنوع وربما لاسترضاء جمهور الأعيان، جرى اللجوء الى نصوص مترجمة أو مقتبسة عن موليير وسواه ممن طبقت شهرتهم الآفاق، وسنحاول فيما يلي تفصيل الحديث عن هذا المسار المزدوج الذي اختطه المسرح المغربي لنفسه

وذلك عبر محورين اثنين : محور النص المؤلف ومحور المقتبس.

1 — النص المؤلف : عندما نلقي نظرة على ما ألف من المسرحيات الى حدود السبعينات، سنلاحظ بأن عددها أقل من القليل وأن مانشر من ذلك القليل يغلب عليه المضمون التاريخي والتراثي. وبالفعل فإلى حدود الاستقلال ظل التأليف المسرحي سجين تصور جد ضيق إذ لم يكن ليتجاوز التراث الديني والتاريخي وأنماط الخطاب الرومانسي الذي تذكرنا به عناوين مسرحيات تلك الفترة(8). ولن يتم تغيير الوضع والانزياح عن هذا الارث الرومانسي الا مع مجيء الفنان الشعبي أحمد الطيب لعلج الذي سيقود تجربة التحول في مضمون التأليف المسرحي ببلادنا مثلما سيقود الطيب الصديقي تجربة التجديد في الاخراج والعرض المسرحيين بعد ذلك بوقت قصير. وسيكون علينا أن ننتظر نهاية فترة الستينات وبداية السبعينات لكي نشهد الانطلاقة الحقيقية لحقبة التأليف المسرحي بالمغرب حيث حمل الهواة على عاتقهم مسؤولية تدشين مشروع الكتابة المسرحية بمعناها الخاص.. بدأ ذلك عبد الكريم برشيد بإطلاق الاتجاه الاحتفالي والتنظير له والتأليف في نطاقه.. وقبله كان محمد تيمود قد رسم أفق مسرح طلائعي جديد مع نهاية الستينات سيساهم في ترسيخه لفيف من المسرحيين الشباب (احمد العراقي — عبد السلام الحبيب — عبد الحق الزروالي — محمد مسكين — يوسف فاضل — المسكيني الصغير — محمد شهرمان — الحسين حوري.. الخ) الى هؤلاء جميعا تضاف نصوص قليلة لقدماء المسرح المغربي مثل عبد القادر السميحي وابراهيم بوعلو، وأخرى لبعض المحترفين كالطيب العلج والبدوي واشباه المحترفين كالسعيد الصديقي ونبيل لحلو على ما في مسرحه من نزعة تغريبية (أفكر هنا بمسرحيات من قبيل السلاحف والموسم وشريشماتوري وافيليا لم تمت الخ..)

صحيح أن النص السبعيني لدى الهواة يستند هو كذلك الى التراث العربي ويمتح منه مضامينه وموضوعاته، ولكنه يعمد أيضا الى حاضر الأمة العربية وانتكاساتها (الهزيمة، القمع، الهجرة.. الخ) ويعبر عن رفضه وإدانته للواقع المتردي والتطلع الى مستقبل يضمن الحرية والعيش الكريم. على أن هذا التنويه لايسحب على النص السبعيني على وجه الاطلاق ذلك أن هناك متونا مسرحية تختنق بالخطابة والنزعة الهتافية وسوى ذلك من نواقص الكتابة الشعارية التي ازدهرت في سنوات الجمر المغربية. ومن جملة مايذكر كذلك أن انطلاقة النص السبعيني من أرض بكر غير مسبوق اليها سوف يفرض عليه أن يظل يراوح بين التجريب والتنظير وأن يقدم الأشكال التي يراها معبرة أكثر من سواها عن طبيعة المرحلة ثم يرفقها بوسائل اقناعية أو مايعتقد أنه كذلك، وفي هذا السياق تفشت النظريات والاطروحات المسرحية بشكل سرطاني (الاحتفالية، المسرح الثالث، الفقير، الملحمي، النقدي، مسرح المرحلة.. الخ) وبدأنا نشهد التقاء الموقف الجمالي بالموقف الفكري والاديولوجي في ايهاب مبطن بالتنظير الذي كان المعول عليه أن يسند هشاشة التجريب ويغذيه بعوامل الصمود الشيء الذي لم ينجح فيه الا نادرا وبأقل مايكون من التواتر.

القيام بقراءة جمالية واديولوجية لأحداث وشخوص التراث والواقع.. ذلك هو ماحاوله

الهواة لكنهم سقطوا، في بعض الأحيان، في ماأسماه برشيد ذات مرة بمسرح الطبيعة الميتة أي ذلك المسرح الذي يقر بوجود الظواهر السلبية في الواقع من دون أن يتجاوز ذلك الى اثارة الأسئلة بصددها أو التطرق الى الظروف والشروط التي أفرزتها والأساليب الممكنة لتجاوزها.. ومن هذه الناحية فقد كانت مواضيع الرشوة والبطالة هي الحائط القصير الذي تسلقه مسرحيونا هواة ومحترفين وذلك بحظوظ متفاوتة من النجاح والاخفاق.. حتى يمكن أن يقال عنه بأنه حمار المسرح إسوة بحمار الشعر الذائع الصيت..

2 ـــ النص المقتبس : احتل الاقتباس، والترجمة الى حدما، مكانة بارزة في مسيرة تطور النص المسرحي بالمغرب.. كما ساعدا بالفعل على حل كثير من مشكلات المسرح بصياغته وإعداده نصوصا ميسرة للعرض ولاتحتاج سوى الى نقلها للخشبة وتحويلها من تم الى فرجة فنية ناجحة بهذا القدر أو ذاك.

وأول مايلاحظه الباحث في هذا الشأن هو ظهور الترجمة والاقتباس في نفس الوقت تقريبا الذي ظهر فيه التأليف (العشرينات) بل قد يكون لهما قصب السبق اذا مانحن راعينا الدقة الكرونولوجية.. وليس في الأمر أي غرابة فالفرق الزائرة نفسها كانت قد دشنت هذا الاتجاه بعرضها مسرحيات مترجمة أو مقتبسة(9) ولذلك لم يستغرب أحد عندما قام المهدي المنيعي سنة 1927 بترجمة مسرحيتي البخيل وطرتيف لموليير وقدمهما للعرض وسط اعجاب جمهور متعطش للفرجة الرصينة. ومن هذه الزاوية يمكن التساؤل عن إلحاح المغاربة الكبير على اقتباس وترجمة المسرحيات الهزلية قبل غيرها وخاصة مسرحيات موليير. وسأختار هذا الأخير بالذات لاعطاء فكرة عن هذا الالحاح : لنأخذ مثلا مسرحية البخيل التي جرت ترجمتها محليا لأول مرة على يد المهدي المنيعي سنة 1927 ثم قدمتها فرقة التجديد المسرحي سنة 1950 وعرضها الممثل البارز البشير العلج مع فرقة كواكب المغرب سنة 1951.. وأخيرا تناولها عبد القادر البدوي سنة 1967.. وكذلك مسرحية طرتيف التي ترجمها المنيعي سنة 1927 وأعيد تشخصيها على يد مسرح المستقبل سنة 1952 وأخيرا أعدها الطيب العلج لفرقة المعمورة تحت عنوان ولي الله سنة 1967.. وهناك أيضا مسرحية الطبيب على الرغم منه وستقدم لأول مرة تحت عنوان الطبيب المغصوب سنة 1924.. ثم تعود اليها جمعية أبناء الأعيان لتقدمها في حلة جديدة سنة 1936 وتقدمها فرقة البشير العلج سنة 1941 فمسرح الاذاعة سنة 1945 وفرقة أخرى سنة 1953 وأخيرا تتناولها الكوميديا المراكشية سنة 1957.. وهذا طبعا دون الحديث عن الاقتباسات المولييرية الأخرى مثل الفقيه القباني عن غيرة باربوني سنة 1947 ومريض خاطرو من اقتباس عطاء وكيل(10) والمثري النبيل من اقتباس الطيب العلج والفضوليات عن النساء العالمات للعلج أيضا.. ومحجوبة عن مدرسة النساء اقتباس الطيب الصديقي الخ..

وبعيدا عن خيمة موليير التي وسعت كل اشكال الترجمة والاقتباس يجب أن نضيف ماكان يقدمه الصديقي وأخوه السعيد من اقتباسات لجملة من النصوص ذات الاتجاهات المختلفة التي تنسجم مع خطته التجريبية وتغليبه للجمالي على الفكري.. ومن ذلك تمثيلا لاحصرا : في

انتظار مبروك عن بيكيت ومومو بو خرصة عن يونيسكو والمفتش والنقشة عن غوغول ومولات الفندق عن كولدولي والجنس اللطيف عن برلمان النساء لارستوفان وفولبون عن بنجنسون والمصادفة عن ماريفو والحسناء عن جان كانو ورجل في المصيدة عن روبير طوماس.. الخ هذا عن العلاقة مع المسرح الفرنسي أما عن المسرح الانجليزي ففي الحالات القليلة التي تعامل فيها المسرحيون المغاربة مع شكسبير (أو الشيخ الزبير كما كانوا يسمونه تفكها) فقد استكنفوا عن اقتباسه وسعوا الى تقديمه مترجما (بترجمة مشارقة أو الطاهر واعزيز بالنسبة لفرقة المعمورة).. أو استوحوا من أجوائه (عطيل والخيل والبارود).. أو استلهموا أبطاله ورموزه (أفيليا لم تمت حيث البطلان الرئيسيان هما هملت ومكبث). ومع ذلك فالعلاقة مع شكسبير لم تكن طارئة ولا جديدة تماما بالنسبة لجمهور المسرح بالمغرب.. فقد عرضت لهم الفرق الزائرة (فرقة بنان وعلياء) مسرحية روميو وجولييت سنة 1924 ثم جرى اقتباسه أو التصرف فيه سنة 1952 عندما قامت احدى الفرق بإعداد مسرحية عطيل أو الغيرة الحمقاء.. وأخيرا قامت فرقة المعمورة تحت تأثير النزعة العالمية لدى سعيد عفيفي بتقديم مسرحيتي عطيل وهاملت، وقد كانت تجربة المعمورة مع شكسبير، وبشهادة الجميع، من انضج التجارب وأعمقها في تاريخ مسرحنا الحديث ولو كانت استمرت لتحقق من ورائها كثير من الفائدة والخير العميم.

وفي الجملة، ومع ماكان لحركة الترجمة والاقتباس من فضائل وجوانب ايجابية كثيرة، فإنها واجهت معارضة ورفضا من طرف بعض النقاد الذين رأوا فيها شيئا غريبا عن حياة الانسان المغربي ولا يتفق مع مزاجه وتقاليده ودعوا الى العدول عن الترجمة والاتجاه نحو الابتكار «الذي يصور العيوب الاجتماعية ويشخص علاجها تشخيصا واضحا»، (11). ومن بين النصوص النقدية الدالة التي تجسد هذا الموقف اقترح عليكم برسم الاختتام، نصا من الأربعينات كتبه عبد الحميد بنجلون أحد ممثلي فرقة الهلال تحت عنوان «أماني شاب» : «ولاحياء هذا العمل الجليل (يقصد النهوض بالمسرح) يجب أن يتصل أدباؤنا بالمسرح لكي لايلاموا على التقصير في خدمة الأدب، فيؤلفون روايات تمثيلية يصورون فيها البيئة المغربية وتاريخها المجيد أتم تصوير، ولايتركونا مضطرين لتمثيل حياة أجنبية عنا لاتمس قوميتها بشيء، اذ يصعب علينا أن نعتذر للمتفرج فيما اذا سألنا عن قصدنا بهذه الرواية التي هي مخالفة لتقاليدنا، إذ لامعنى أن تمثل له الغرام والهيام بالفتيات الغير معقود عليهن، الذي هو ليس فينا، ونصور له انتحار العاشق اليائس من حبه الساخط على الدنيا والناس وتعاليم ديننا متناقضة لذلك، فإذا عالجنا هذه الفكرة فسيرضى الجمهور، وينتشر هذا الفن، وستكون نهضة تمثيلية مغربية صرفة نباهي بها الأمم» (12).

ليس بوسعي، وأنا في عجلة من أمري، أن أعلق على هذا النص الغني، في الحقيقة، عن كل تعليق.. ولكني أريد أن أؤكد على أن الاقتباس، اذا كان مشفوعا بوعي نقدي وفني، يمكنه أن يغني الممارسة المسرحية ويغتني بها وأن يشكل لحظة أساسية وحاسمة في تطور الفرجة المسرحية.. وهذا بالفعل ماحصل في حالة مسرحنا المعاصر الذي مثل فيه الاقتباس مجالا خصبا للتعامل مع النص الدرامي الأجنبي وفق مبدأ المغربة مما كان ينتهي دائما برفع راية البحث عن قالب مسرحي

جديد وعن هوية جديدة لنص أدبي وسينوغرافي يكسر ثوابت الكتابة الكلاسيكية ويضعها في أزمة.

هوامش :

1) انظر «أبحاث في المسرح المغربي» للدكتور حسن المنيعي وكذلك دراسته المنشورة في هذا العدد.

2) مثل محمد الدغمي الذي نقل عنه عبد الله شقرون نماذج من مسرح البساط، وكذلك الكتابات حول سلطان الطلبة في هسبريس تمودا وسواها من الحوليات وأعمال المستعربين..

ولاستثمار هذا المعطى التراثي، ولكن في أفق نظري آخر، سوف يشجع العلامة أندري فوازان والمسرحي المغربي الرائد عبد الصمد الكنفاوي على التعامل مع الظاهرة التراثية المحلية في نطاق مشروع شامل ولكن غير محدد المعالم بما يكفي لأنه يتقاطع مع ماكانت تنشده السياسة الاستعمارية ذات الرؤية الاثنوغرافية الضيقة.. فمن خلال إشرافهما على مركز الأبحاث المسرحية سوف يدعو الرجلان الى إعادة الموقف من التراث الماقبل مسرحي (تحديدا البساط وسيدالكتفي والحلقة ومسرح الأقنعة) وسيقومان بمحاولة إدماجه والافادة مما يقدمه من طاقات فنية وجمالية.. دون التفريط في التقاليد والأشكال الأرسطية لمسرح فتي يتأسس ضمن ظرفية معقدة وفي سياق سوسيو ثقافي شديد الخصوصية.

3) بلغ هذا التشكك حدا لانظير له مع الرسالة التي ألفها الفقيه أحمد بن محمد الصديق بعنوان : إقامة الدليل على حرمة التمثيل والتي كانت الغاية من ورائها هي الاستعداء بالدين لتجريم ماكانت الشبيبة المغربية منصرفة إليه وقتئذ من تجريب للأشكال الفنية المسماة مسرحا.

4) التأكيد على التراث العربي الاسلامي واضح في التركيز على هذه التيمات التراثية والتاريخية ولا يخفى الطابع العصبي (من العصبية) الذي يثوي خلف هذا الالحاح.. ولاشك أن نوعا من المقاربة السوسيولوجية هو الكفيل بإلقاء الضوء على العلاقة إياها بين المحطات التراثية وحوافز الانشغال بها وتوظيفها في ذلك السياق.

5) حمادي عمور : «المسرح المغربي في ربع قرن» مجلة الأثير. عدد 43 ص 12 ــ 15 السنة 1952.

6) مقالة «نشأة المسرح المغربي» جريدة السعادة عدد 9333 بتاريخ 31 مارس 1955.

7) وقد فازت في هذه السنة المسرحيات التالية :

1 ــ السافرة ــ لعبد القادر بن الهاشمي (الدار البيضاء)
2 ــ انتقام الأمير ــ لمحمد بن سعيد (فاس)
3 ــ امال والام ــ لأبي الشتاء العبدي (البيضاء)
4 ــ غلطة أب ــ محمد المديوني (البيضاء)
5 ــ أبناء الشيخ عيسى ــ للمكي الشرقي (تازة).

وكلها مسرحيات مؤلفة باللغة العربية الفصحى وقد تأسفت اللجنة لعدم وجود «رواية هزلية فيما عرض عليها»، والمرجح أن أيامن هذه المسرحيات لم يكتب لها أن تشخص على خشبة المسرح.

8) يتضمن ريبيرتوار هذه الفترة خليطا من رومانسيات القرن التاسع عشر وبكائيات المنفلوطي وجبران وسواهما (دنيا الظلام بين نارين ــ أمل الغد ــ الملك الغادل ــ انتقام الدهر ــ صريع الحب أو جناية أب ــ اليتيم المظلوم ــ السر المكتوم الخ..).

9) قدمت فرقة حسن بنان الطبيب المغصوب عن موليير سنة 1924 كما قدمت روميو وجولييت عن شكسبير في نفس السنة، وفي سنة 1932 عرضت فرقة فاطمة رشدي مسرحيات مترجمة او مقتبسة مثل سالمبو وغادة الكاميليا وخلي بالك من إيميلي.. الخ..، وفي سنة 1950 قدمت فرقة يوسف وهبي مسرحيتي الكاردينال وراسبوتين.. الخ.

10) كما أوضحنا ذلك في مقال سابق فإن إسم عطاء وكيل مركب من الحروف الأولى لثلاثة أسماء كانت تشترك في ترجمة واقتباس النصوص الأجنبية واعدادها للتمثيل وهي عبد الصمد الكنفاوي والطاهر واعزيز وأحمد الطيب العلج : إقامة الدليل على جواز التمثيل. جريدة أنوال العدد 492 من 12 إلى 18 غشت 1989.

11) المدني الحمراوي، جريدة الوداد، العدد 137 بتاريخ 10 أبريل 1942.

12) عبد الحميد بنجلون : أماني شاب، جريدة الوداد ــ العدد 121 بتاريخ 18 نوفمبر 1941.

المسرح المغربي وإشكالية القراءة

عبد الرحمان بنزيدان

الثقافة المغربية وتجربة النقد الأدبي :

رغم حداثة التجربة المسرحية المغربية ـــ بالقياس الى التراكات الكيفية والنوعية التي حققها المسرح في المشرق العربي ـــ فإن المساهمة الايجابية التي أرسى قواعدها أحمد الطيب العلج وعبد الصمد الكنفاوي وعبد الله شقرون والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد ومحمد مسكين ـــ وغيرهم... تبقى دالة على شعورهم بالدور الذي أنيطوا به ليلعبوه على الساحة الفنية من أجل البحث عن الثقافة الواعية المغايرة لما هو سائد ومعروف. كما يمكن اعتبار هذا الدور إصرارا منهم على ترسيخ المسرح وتأصيله في الثقافة العربية ليصبح مركزا عوض أن يبقى هامشا، أن يصير أفقا للمستقبل عوض أن يظل ارتدادا الى الوراء أو اتباعا.

إنها التجربة التي تحمل التنوع داخلها، حيث إن كل تجربة من تجارب هؤلاء، كانت في الواقع تعبيرا عن عمل فيه يعلن كل مبدع عن طريقته في النظر الى العالم، وفي الاحساس به وتخيله. إنها الدرجات المتفاوتة التي تعكس ما ينجز من عمل فني فيه ماهو مجرد أو ذهني، كما فيه ماهو محدد، فيه من الوعي بقدر ما فيه من الفكر التصوري المجرد، فيه من البحث في التراث الشعبي والعربي، بقدر مافيه من محاولة لتأصيل التجربة المسرحية داخل هم الهوية.

حين نتحدث عن المسرح المغربي، فإننا ـــ في الحقيقة ـــ نتحدث في الابداع الأدبي كموضوع له علاقة وطيدة بما هو فني، وبما هو مجتمعي وثقافي متحرك داخل لحظة معينة وزمن محدد. إنه الابداع الذي يمارس الكتابة باللغة العربية في خصوصياتها التعبيرية والجمالية، يفجر مخزونها الابداعي لكي يغلب المتحول على الثابت والزماني على الأبدي، والمنفتح على المنغلق، والمشارك على المنعزل. إنها العملية التي جعلت أحمد الطيب العلج يبني تجربته على التراث الشعبي، والمحكي، لتقديمه برؤية فنية تراعي خصوصيات المتلقي المغربي العربي، في حين اتجه الصديقي ـــ بعد أن تعامل مع الربرتوار العالمي ـــ نحو تأصيل المسرح العربي بشكل عربي يبني ذاته بالمسليات والحلقة، وألوان التراث العربي. أما عبد الكريم برشيد فهو باحث وكاتب وناقد يتساءل عن هوية المسرح وعن مكوناته، وعن العلاقات الموجودة بين المستورد والأصيل، بين الموروث والدخيل؛ لقد عمل برشيد على بناء نظرة مسرحية عربية تعطي للمسرح فرصة للتجريب والتجديد والتحول، خصوصا وأن مشروعية التنظير تحتم ـــ عنده ـــ وجود الممارسة،

وهو ما يجعل هذه العمليات تتم داخل منظور فكري نظري يصير معه الاستمرار في الصائب ضرورة ملحة، والتراجع عما هو خاطىء لازما.

هذه القراءة النقدية في علاقتها بالممارسة المسرحية المغربية منذ بداية العشرينات حتى الآن، تجعل الثقافة المغربية ونتاجاتها، وما كتب حولها من نقد، يتطلب — في نظرنا — القيام بنقد النقد، وتسليط الأضواء على موضوع النقد المسرحي ومناهجه مركزين حديثنا على النقد المبدع الذي وعى وظيفته الأدبية والفنية فقادنا الى مواطن هذا الوعي، ووضعنا في موقع يؤهلنا من امتلاك متعة المعرفة والجمال، هذا النقد الذي كان حوارا وجدلا مستمرين مع مكونات الثقافة العربية مما سينتج عنه، مع نهاية السبعينات، تنظيرات في المسرح العربي كانت جماعة المسرح الاحتفالي أهمها، لأنها فاتحة لنهاية الممارسة دون سؤال، والقبول دون رفض، والبناء دون هدم. إنه الاعلان عن ظهور أول جماعة مسرحية تهتم بالتنظير والممارسة، بالنقد والكشف والاضاءة بحثا عن النص المبدع، لا النقد فقط. وطبعا جاءت بعدها جماعات أخرى طرحت بعض القضايا المتعلقة بالسير الفني للمسرح المغربي، خاصة، نذكر منها «المسرح الثالث» و«المسرح الفقير» و«المسرح الفردي» لعبد الحق الزروالي.

من هنا سنجعل من السؤال مدخلا للحديث عن هذه الظاهرة في علاقتها بالمجال الذي تتحرك فيه، وهو المجال الذي أنتج لنا الخطاب النقدي المسرحي داخل سياق حركة النقد بالمغرب، في علاقتها بباقي الأجناس الأدبية الأخرى من شعر ورواية، إنه السؤال الذي يهتم بالحوار بين ما يجري في المغرب وبين التجربة المسرحية العربية والعالمية، وما تطرحه المناهج النقدية من أسئلة جديدة.

ستسمح لنا قراءة الخطاب النقدي المسرحي — بتنوعات مقدماته ونتائجه وأسئلته — بالتفكير في الواقع الفكري والتاريخي العربي كإشكالية عامة وجهت هذا الخطاب منذ بدأ يتأسس داخل إشكالية النهضة والتحديث التي ظلت قائمة ومحافظة على استمراريتها في الطروحات التي صاغت هذا الخطاب على مساحة زمانية تزيد عن الثلاثين سنة. هذا التنوع يجعلنا نجرؤ على وصف هذا النقد بأنه عمل ثقافي لم ينعزل لحظة واحدة عن حقل الممارسة السياسية الحية، لأنه ظل متفاعلا مع الممارسة الثقافية النهوضية، باحثا عن إنجاز مشروع ثقافي فعال يحول واقع العصر من زمن التأخر التاريخي، وزمن الهيمنة الغربية، الى التقدم والتحرر والمشاركة في ابتكار أفق ثقافي أكثر تاريخية وفعالية في التاريخ العربي المعاصر.

لكن كيف يتحقق هذا الأفق الثقافي وجل النقاد يعترفون بأسبقية الغرب في مجال العلوم والدراسات الأدبية والنقدية ؟

يرى الدكتور حسن المنيعي — في مقارنته بين وضعية النقد المسرحي العربي، وما لدى الغرب من نقد أدبي مواكب للصيرورة الثقافية في هذا الغرب أن ما حققه الغرب من قفزات نوعية يرجع بالأساس الى عصر التطور الذي يحرك بنية الفكر الغربي في علاقته بباقي المجالات الحياتية الأخرى، فمع تصاعد النظريات والمناهج (فقد) أمكن لأوربا أن تعيش اليوم عصر النقد

الأدبي الذي يواكب التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية، على أن الأمر لايبدو كذلك بالنسبة للعالم العربي الذي لايزال تائها في خضم ظروف سلبية تحتم على المثقف إعادة النظر في كل مستلزمات الحياة الثقافية. (1).

لكن هل ننفي ـــ بهذا ـــ كل الجهود والمساهمات المبذولة في حقل النقد الأدبي المغربي والعربي ؟

وهل نقول إن هذه الجهود ما تزال بعيدة عن أن تجعلنا قادرين على استخلاص النظرية النقدية الصحيحة، واستجلاء العناصر والصيغ والمفاهيم التي تخلق خطابا نقديا أدبيا يسترشد به الكتاب والمبدعون ؟

مثل هذين السؤالين ـــ وغيرهما ـــ ظلا يسكنان الكتابة النقدية ويحثان على البحث عن أدوات نقدية تراعي خصوصيات المسرح كنص سردي، وإبداع ركحي، ولقاء بالمتلقي، وهذا ما جعل الدكتور حسن المنيعي يشك في وجود نقد مسرحي كما هو موجود في الغرب، لأنه في نظره لم «يعلن عن وجوده من خلال مناهج ونظريات» وفي رأيه أن ذلك «راجع الى موقفنا من الأدب كعملية خلق، ذلك أن دراستنا له قد انحصرت في إحاطته بشتى أنواع الفضائل الانسانية، والشعارات المجانية بدل التساؤل عن ماهيته» (2).

أما نحن فنرى الفشل من وجهة نظر أخرى مغايرة، وهي أن هذه المناهج التي نتعامل معها تبقى محكومة بالقبول المؤقت والتجريب الظرفي، أو بتعبير أدق نجد أن قبول منهج ما، أو التهافت عليه يكون ظرفيا وعرضيا يمكن أن يتبدل ويتغير بين فينة وأخرى، مما يجعل كل تدبير طليعي، ابتكار خلاق غائبا عن النقد المسرحي كعملية ثقافية واعية متطورة منتجة.

النقد المسرحي كائن بالقوة أم بالفعل ؟

ارتبطت حداثة التجربة المسرحية المغرية ارتباطا وثيقا بعمر النقد المسرحي واهتماماته ومتابعاته لهذه التجربة، والنظر في قضاياها، واشتغالها بموضوع التأسيس المسرحي، وتأصيل خطابه وشكله. إنه النقد الذي ما يزال يعيش مرحلة التجريب وهو يتعامل مع خصوصيات الكتابة الدرامية، والابداع الركحي، وتشكيل الفضاء المسرحي. إنها بداية الانطلاق من البداية في غياب الركائز التي يمكن الاعتماد عليها ـــ كإطار معرفي سابق ـــ ليوظف في قراءة هذا النتاج الأدبي والفني كواقع جديد مركب أصبحت له هوية خاصة ومتميزة. إن النقد لدينا ـــ خصوصا منه ما اتصل بهذا الفن المستجد يعيش الآن ـــ كما يقول عبد الكريم برشيد «مرحلة التجريب

---

1 ـــ د. حسن المنيعي : أزمة المنهج في النقد العربي ـــ النقد المغربي نموذجا الثقافة الجديدة ـــ مجلة فكرية إبداعية. العدد

2 ـــ المرجع نفسه ـــ ص. 70.

وهي مرحلة دقيقة وحاسمة بل وخطيرة أيضا، خصوصا عندما يصبح التجريب، غاية في ذاته. فالكل يعلم أن الهدف الأساس من العملية النقدية هو الابداع الفني والأدبي، وأن المناهج — ومهما اختلفت وتنوعت — فهي ليست أكثر من مفاتيح، وأن قيمتها تكمن في وظيفتها، والتي هي بالأساس فتح كل مغلق وغامض ومستعص على الفهم والادراك» (3).

وفي رأينا لايمكن أن نتحدث عن هذا النقد — في علاقته بالمسرح المغربي «وعن مظاهر النهوض والتقدم فيه» أو «ملامح الحصر والتقويض» إلا عبر استقدام الاشكالية النقدية كأسئلة تجعلنا نتعرف على الكيفية التي تتأسس عليها المعرفة النقدية لكي ندرك خصوصيات هذا النقد الذي يريد الاجابة عن الأسئلة التالية :

1 — كيف يمكن إدراك طبيعة المسرح ؟

2 — كيف يمكن بلوغ أصوله ؟

3 — ماهي وظيفته ؟

إن دراسة النقد — على ضوء الأسئلة المطروحة — ينبغي — كما يرى جان دوفنيو : «أن تشمل على دلالات المفردات النقدية، ودراسة العادات النفسية وفعل المؤثرات والمحادثات، وعلى بعض إحصائي للأحكام الصادرة... وتحليل للمواقف الجمالية الذي قد يكشف على اختلافات أساسية بين المسرح الأصيل، وبين الصورة التي يكونها النقاد عن المسرح، بمقدار ما يختلفون في درجة الاطلاع عليه» (4).

وفي تقديرنا نرى أن النقد المسرحي المغربي قد عمل على تحقيق مشروعه النقدي لتجاوز مرحلة القراءة الانطباعية، والمنهج التأثري والذوق المحدود الذي كان يتعامل مع المسرح بالأدوات نفسها التي كان يقرأ بها الشعر والرواية. إنها الطفرة النوعية التي كشفت للنقاد المسرحيين أن المسرح هو هذا الفصل من علم الجمال الذي أثار أكبر قدر من الجدل، فاغتنى بالبحث، والتأمل الفلسفي والميتافيزيقي لتصير التجربة الدرامية غير مكتفية بذاتها، وإنما تصبح هي هذا الحضور الذي يعود الى المجتمع وما فيه من خلل وتطاحن وأسئلة تتحول الى عالم جديد داخل هذا الحضور الذي يلغي العدم، أي في مسرح صار موضوعا لهذا النقد المسرحي الذي نعتبره — هو الآخر — عملية ثقافية هامة في الحياة الأدبية، ولكنه كما يقول الدكتور حسن المنيعي «لايستطيع أن يقوم بدوره إلا إذا وجد المادة التي تخول له تحقيق طموحاته الفكرية. لذلك فإذا كانت الحركة المسرحية عندنا قد عرفت ازدهارا خلال الستينات، فإن النقد قد عرف أيضا ازدهارا مماثلا، لأنه كان يتحرك فوق أرضية فنية صاخبة كما كان يمتلك أساليبه الفنية خصوصا عند بعض النقاد العارفين الذين ولجوا هذا الميدان بعد أن تشبعوا بثقافة مسرحية ساعدتهم على تحليل العمل المسرحي

---

3 — عبد الكريم برشيد : تشريح واقع النقد المسرحي في المغرب.

4 — جان دوفينيو — سوسيلولوجية المسرح ص. 78.

وكشف أبعاده الفنية، وتأويله من خلال منظور ايديولوجي وعملي» (5).

وهنا لايسعنا إلا أن نتعرف — أكثر — عن امتداد هذا الازدهار في المراحل اللاحقة وهي تبحث عن أصول المسرح ووظيفته بواسطة خطاب نقدي متسائل :

«هل النقد المسرحي بالمغرب هو نقد في حالة الامكان أم التحقق ؟ ماهي الشروط الجمالية والمعرفية الواجب توفرها في نقد مسرحي يريد لنفسه أن يكون نقدا شاملا يتعامل مع العرض المسرحي ككل، أو كبنية مكونة من مجموعة عناصر أو أحداث دالة يمثل النص أبعادها»[6]

وفي نظرنا إن كل نتاج أدبي، مهما انغلق، ففيه نقطة ضعف نعتبرها المفتاح السري الخاص الذي ييسر لنا عملية الدخول في فضاء النص وعوامله تجعلنا نتعرف على الموقف — أو المواقف — التي تقدمها الكتابات التي يريد بها أصحابها إحداث قطيعة معرفية مع مرحلة الستينات وحتى السبعينات قاصدين بذلك السكوت عن مساهمة حسن المنيعي وعبد الله شقرون، ومحمد برادة وابراهيم السولامي ومحمد الكغاط، وعبد الكريم برشيد ومحمد أديب السلاوي وغيرهم، إنه السكوت الذي يشكك في الكتابات النقدية التي عرفتها الساحة الثقافية بالمغرب. فكان لها شرف الريادة في التأسيس، والعمل الدؤوب من أجل ترسيخ خطاب نقدي في الممارسة المسرحية يكون واعيا ومنتجا ويمتلك أدواته الاجرائية.

إلا أن هذا التعميم في الحكم يجب ألا يحجب عنا الاختلاف في هذه المحاولات النقدية قبل ظهور التنظير المسرحي الذي سيسلك طريقا مخالفا لهذا الاختلاف الذي يمكن رصد جوانبه في النواحي التالية :

1 — إنه نقد يهتم بالتاريخ للمسرح المغربي حسب مراحله وتجاربه وقضاياه. ويمثل هذا النوع كل من الدكتور حسن المنيعي في كتابه : «أبحاث في المسرح المغربي» ومحمد أديب السلاوي في كتابه : المسرح المغربي من أين الى أين ؟» إلا أن الفرق بينهما يكمن في كون الأول يخضع كتاباته للبحث المتعمق والدراسة الأكاديمية، أما الثاني فيغلب عليه الطابع الصحفي السريع.

2 — نقد ايديولوجي يركز على المضمون الايديولوجي حيث إن كلام الناقد الايديولوجي يحل اللغة الايديولوجية محل اللغة الفنية، أي أنه يتحدث عن المسرح بأدوات من خارج المسرح، إنها القراءة التي تلغي العرض المسرحي وتشوهه بل وتحجبه حتى أنها لاتعود قراءة للآخر، وإنما هي نوع من قراءة الذات. إن مثل هذا الناقد كما يرى عبد الكريم برشيد : «عندما يكون محملا بقناعات فكرية وعقائدية معينة — فإنه لايفعل سوى أن يلبسها للآخرين، وفي هذا طبعا — الزام

---

5 — د. حسن المنيعي : حول أزمة النقد المسرحي. المحرر — 20 غشت 1977 — العدد 1021 — ص. 8.

6 — انظر محمد مسكين : حول النقد والتنظير في المسرح المغربي.
الأساس : ملف خاص حول المسرح عدد 16 — فبراير 1985 ص. 13.

للمبدع، ومصادرة لحريته ـــ التي هي أساس الخلق والابدع لديه ـــ وهو إلزام لأنه ينطلق من خارج الذات وليس من داخلها، إن النقد يتلخص دوره في الكشف عن الايديولوجيا الكامنة في النص، ولكنه أبدا لايمكن آن تكون الايديولوجيا مقياسا لتقويم الابداع» (7).

هاتان الصفتان يشترك فيهما النقد المسرحي العربي الذي لم يوسع ـــ بعد ـــ من دائرة وظيفة القراءة الجديدة التي تصبح نقدا على مستويين «نقدا للقانون الداخلي للابداع، ونقدا للقانون المجتمعي» بمعنى أوضح إنتاج معرفة شاملة بالنص المسرحي، بعد تفكيك مكونات العرض المسرحي، والتعرف على إشاراته ورموزه في علاقتها بالثقافة والمجتمع الذي أنتجها. إنه الخطاب الذي يجب أن يتحرر من أسار الاسقاط الايديولوجي على اشتغال الاشارات المسرحية، كما يبتعد من تحليل المحتوى كي تصبح القراءة ـــ بهذا الشكل ـــ حاضرة في مجال اهتمامنا الأدبي كجمالية خلاقة تتفاعل مع أدب كاتب يوجه أدبا للقارىء.

إن هذا النقد الذي نمارسه على هذا النقد الموجود لايعني نفي وجود مجموعة من المحاولات الجادة في هذا الميدان يمثلها كل من مصطفى رمضاني، وسالم كويندى، وعز الدين بونيت، ومحمد الكغاط. إلا أن محمد مسكين يخالف الرأي في هذا الموقف، فبعد اعترافه بالدور الايجابي الذي تقوم به هذه المجموعة في المتابعة النقدية عاملة على تأسيس المشروع النقدي المسرحي بالمغرب على قواعد موضوعية «الا أن جلها يبقى في حالة الوجود بالقوة، أي أنها نقد ببعد واحد من خل تركيزه على جانب النص ـــ فقط ـــ مع إغفال العنصار الأخرى المكونة للعرض المسرحي ككل، وبهذا يفقد مشروعيته كنقد مسرحي، وهذا يضعنا في مواجهة مشكل الثقافة المسرحية الواجب توفرها في الناقد المسرحي» (8).

إن كل الآراء التي اعترفت بوجود نقد ايديولوجي يقرأ ـــ فقط ـــ المحتوى ـــ في الأعمال المسرحية خلال فترة الستينات والسبعينات ـــ لم تفسر هذا التقابل بين الثقافة ـــ المسرح والايديولوجيا، وهذا الاغفال أو عدم وضع هذه الظاهرة في إطارها الاجتماعي والفكري، يجعلنا نرد أسباب ذلك الى عوامل سياسية وتاريخية تتمثل في ظهور اليسار الماركسي اللينيني ضمن مناخ وطني وقومي، رواج مصطلح الالتزام والانعكاس، نكس حزيران، ظهور الجبهة الوطنية لتحرير فلسطين، الثورة الصينية، مما يدل على أن الثقافة كانت تابعة للسياسي في تحمسه وغليانه، كما أن المسرحي ـــ في هذه المرحلة، كان هو نفسه مسيسا، وأن لغته كانت معيارية، أي ما ينبغي أن يكون لغة تعبر عن التشققات التي أصابت النظام الاجتماعي العربي.

---

7 ـــ عبد الكريم برشيد ـــ ألف باء المنهج الاحتفالي في النقد ـــ الزمان المغربي ـــ العدد 5 ـــ شتاء ـــ 1981 ـــ ص. 70.

8 ـــ محمد مسكين : حول النقد والتنظير في المسرح المغربي.
الأساس ـــ ملف خاص حول المسرح ـــ عدد 16 ـــ فبراير 85 ـــ ص.13

وفي نظرنا، إن هذاالنقد لم يقطع صلاته بالثقافة العالمة التي ادركت بأن ماينبغي أن يكون وهم وزيف، ومن ثم وجب البحث في الواقع الكائن وفهمه أولا، ثم تأسيس منظور علمي حوله. وبدون مغالاة أو ادعاء نقول إن هذا التأسيس المشروع كان وراء البحث عما يمكن تسميته بالنظرية، أو التصور المسرحي، لأن الممارسة المسرحية المغربية كانت تفتقد الأساس النظري، كما كانت تغيب عنها وسائل فهم العملية الابداعية من الداخل، أي من صميم الممارسة المسرحية.

وبالمناسبة نطرح السؤال التالي :

ــ هل توجد ــ فعلا شروط موضوعية وذاتية للتنظير المسرحي يكون مختلفا عما كتبه توفيق الحكيم، ويوسف ادريس، وعلي الراعي، والجماعات المسرحية في المشرق العربي ؟ أم أن التشابه في الطموح الى تأسيس مسرح عربي سيلغي الاختلاف بين نظريات المسرح العربي ؟

للاجابة عن هذين السؤالين ــ وبعد أن أصبح النقد المسرحي متحققا وكائنا بالفعل، سنرى كيف كان هاجس المسرح المغربي هو قضية البحث عن نظرية مسرحية تطرح أسئلة جديدة حول هذا المسرح الموجود في علاقته بذاته، وبالتجارب العربية والعالمية، أي صوغ أسئلة جديدة تتوخى فهم تجربة الماضي والحاضر، وإبراز إمكانات التغيير حتى لاتظل ثقافة الانسان العربي الجديد سجينة التهميش والتعتيم الاعلامي.

من هنا نعتبر أن تجربة النقد المسرحي، ونشاط بعض المسرحيين، كانت مدخلا للتنظير، بل ومحفزا على ظهوره وتبلور مبادئه وأفكاره وتصوره بعد أن ظل المسرح المغربي يبحث عن نظرية يكرس بها الفكرة التالية وهي : أن الحاضر يتقدم نحو المعرفة الجديدة، وأن المسرح لاينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية التناقضية، فهل بوسع الأجوبة القديمة أن تجيب عن أسئلة الحاضر، وعن هذه الجدلية، هذا ما سنجيب عنه ونحن نتناول قضية المسرح المغربي وهو يبحث عن نظرية مسرحية.

المسرح المغربي وقضية البحث عن نظرية

لايمكن أن نستثني المسرح المغربي من الحركة المسرحية العربية، لا على مستوى المراحل التي مر منها، ولا على مستوى تعامله مع الغرب كمرجعية اعتمد عليها في الاقتباس والتعريب، أو على مستوى البحث عن المواد الخام التي بها يؤسس هويته داخل إبداع أصيل يراعي المتلقي العربي وهو يعيش لحظة تاريخية تتسم بالتحول السريع داخل حضارة أهم صفاتها حداثتها وأسئلتها الجديدة. كما لايمكن إغفال الدور الذي لعبه مسرح الهواة وبعض «المحترفين» في جعل هذا المسرح متميزا بحضوره واختلاف فرجاته.

لقد عمل المسرح الجديد ــ الذي مثله مسرح الهواة بعد الاستقلال ــ على تعميق وجوده، وترسيخ خطابه برؤية تستمد حركيتها من الشروط المجتمعية الجديدة، ومن مساءلة التجارب المسرحية السابقة التي كانت تحقق كينونتها في غياب نظرية مسرحية تفهم عملية الابداع المسرحي، وترد الفرع الى الأصل وتبحث عن الأشكال المسرحية الأكثر تجاوبا مع الارث

الحضاري دون الارتماء الأعمى في المدارس والتيارات الغربية.

ويمكننا القول إن تجربة مسرح الهواة ــ هاته ــ كانت مغامرة جادة في طرح الأسئلة، وأقرب الى حقل تجريب الصيغ المختلفة، والتراث العربي، والذاكرة الشعبية كي ترسي قواعد الفرجة العربية بدءا من البسيط الى المركب، ومن السهل الى الصعب، ومن العادي الى العجائبي، حيث تمثلت ما هو سابق من تجارب، واستوعبت الشروط التي كانت تخضع لها الكتابة والاخراج المسرحيين، فأسست على ضوء النتائج التي توصلت إليها أسئلة جديدة أخضعت الموجود للتناقض لترسم عليه ــ فيما بعد ــ قيما فنية تشكل للمسرح الجديد ملامحه وهيأته، فلا هدم بدون بناء، ولا نقد ولا تنظير بدون تملك معرفة صحيحة تحيط بمركبات هذا المسرح، ووظيفته وطبيعته كمؤسسة ثقافية لها دورها داخل المجتمع.

وإضافة الى هذه المحفزات الداخلية نذكر إيجابيات التفاعل المستمر بين المسرح المغربي والمسرح العربي، إنه الجزء المتأثر بالكل، فهناك الأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر كحتمية تاريخية تفرضها الوحدة داخل التعدد، والاختلاف وسط الائتلاف، والاتصال بجانب الانفصال، هذه العوامل الخارجية جعلت الحركة المسرحية المغربية موصولة بقضايا التنظير التي تناولها بالتحليل والنقد كل من د. علي الراعي، وتوفيق الحكيم، ويوسف ادريس، وما كتبه الدكتور محمد يوسف نجم وسلمان قطاية، وعلي عقلة عرسان، والدكتور سمير سرحان، كما أنها ظلت متابعة لابداعات الكتاب والمخرجين الذين وسموا الابداع المسرحي العربي بسمات التحول والاضافة والتجديد أمثال صلاح عبد الصبور، وسعد الدين وهبة، والفرد فرج ونعمان عاشور، ونجيب سرور، وسعد الله ونوس، وعز الدين المدني، وعبد العزيز السريع ككاتب وصقر الرشود وسعد أردش، ونبيل الألفي، وسمير العصفوري وفؤاد الشحلي وجواد الأسدي، والمنصف السويسي كمخرجين، وهذا يجعلنا لانستثني التجربة المسرحية المغربية من محيطها العربي وما طفح به من نظريات فكرية ومسرحية.

هذه النظريات ــ في نظرنا ــ إضافة الى تجربة الهواة ــ وحتى الممارسة لدى تجربة بعض المحترفين، وطغيان المسرح التجاري ــ كانت المقدمات والأسس التي احتكمت إليها الارهاصات الأولية للتنظير المسرحي بالمغرب، فكان أول بيان تمت صياغته ونشره البيان الاحتفالي الأول عام 1976 الذي أصدره عبد الكريم برشيد، وبعده بثلاث سنوات يأتي البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي عام 1979 كحلقة هامة من حلقات تطور المسرح المغربي بعد أن كان الطيب الصديقي أول من طرح على مستوى المراسة إمكانية الخروج بالمسرح العربي من الاقتباس والتعريف الى ولوج تجريب المصادر التراثية في الكتابة الأدبية، في علاقتها بالتمثيل، والخروج من العلبة الايطالية الى الساحات العمومية، والاعتماد على فن الراوي، وتحطيم الايهام المسرحي، إضافة الى الطيب العلج الذي دعا الى الاستفادة من المخزون الشعبي، والمظاهر الاحتفالية لتأصيل الفرجة العربية.

هذا السبق في الممارسة لدى الطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج يحتم علينا التمييز بين المسرح في المغرب، والمسرح المغربي باعتبار أن القضية الأولى تشير الى شكل وجود، أما الثانية

فإلى جوهر وجود، وهذا يعني أن الأول شكل وافد ومستورد، أما الثاني فهو الأصيل الذي يعني الرجوع الى الذات الجماعية ـــ ليس من أجل الوقوف عندها ـــ ولكن من أجل تجاوزها وتغييرها.

ومن الشروط التي وضعها عبد الكريم برشيد لهذا الجوهر المبحوث عنه هي :

1 ـــ «ان المسرح المستقبلي لايمكن أن يتحقق إلا بوجود نظرية فكرية، ونظرية تتفجر من (الداخل) بالأساس، وذلك حتى لاتكون مجرد حذلقة فكرية، أو مجرد مراهقة سياسية عابرة.

2 ـــ الحرص على أن يكون الجديد في العمق، وأن التجديد ـــ إذا أصاب الداخل فإنه لابد أن ينعكس على الخارج، فالشكل الفني في حقيقته صدى لصوت داخلي وليس صوتا مستقلا.

3 ـــ إن المسرح "وهو تعبير عن الواقع" لايمكن أن يتطور إلا بتطور الواقع العربي. إن المسرح تعبير حر، وإن التعبير الحر لايمكن أن يتحقق إلا في المجتمع الحر». (9).

هذه الدعوة الى إعادة النظر في الأسس النظرية التي يقوم عليها المسرح العربي تكشف ـــ في الحقيقة عن نظرة وظيفية للمسرح، كعلاقة ضدية مع الواقع المتحرك، والنظام الثقافي السائد، إنه ـــ أي المسرح ـــ تجربة كيانية لها عالمها المتميز لأنه إبداع لم يعد يسوغ نفسه بالماضي وقيمه، ونماذجه الثابتة، وإنما هو إبداع بدأ يتأسس ـــ من خلال أسئلة التنظير ـــ على تنظيم الحاضر واستكشاف المستقبل، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الثقافة المغربية ـــ كبنية متعددة الانساق ـــ أصبحت تهتم بهذا الوعي النظري والنقد الايديولوجي منذ مطلع السبعينات.

ويمكن القول إن المفكرين المغاربة كالدكتور محمد عزيز الحبابي، وعبد الله العروي، وعبد الكبير الخطيبي، ومحمد عابد الجابري قد طرحوا أسئلة مغايرة لما كان متداولا في الساحة الفكرية العربية، وهذا كان وراء القراءة الجديدة التي قام بها المبدعون المغاربة لـ :

1 ـــ فهم الواقع السياسي الاجتماعي في علاقته الجدلية مع الواقع السياسي الاجتماعي نفسه.

2 ـــ مغادرة الخطاب التعميمي، ورفض القبول والرضى بالفكر المحنط والشروع في رسم آفاق جديدة تضع حدا للالتباس الذي كان يحيط بالكتابة الابداعية وعلاقة «الأنا» (المغرب) بالآخر (الغرب).

لقد استفادت نظرية المسرح المغربي من هذا المخاض الجديد بظهور تجاوز للمطروحات المسرحية التقليدية، مما أفضى مؤخرا الى ما أصبح يسمى بالمسرح الاحتفالي الذي أصبح ظاهرة ثقافية وفكرية تستخدم مجموعة من المصطلحات والتصورات الجديدة لفهم الممارسة المسرحية، والانسان والثقافة والمجتمع والعلاقات المكونة للبنى الأساسية فيه.

---

9 ـــ عبد الكريم برشيد في التصور المستقبلي لتعريف المسرح العربي.
البيان، مجلة كويتية، العدد 169 ـــ أبريل (نسيان) 1980 ـــ ص. 71.

إن التعامل مع الاحتفالية ــ كمشروع ثقافي ــ يريد تأسيس مسرح مغاير يقتضي الاجابة عن هذا السؤال :

«إلى أي حد تجاوب طموح خطابها التنظيري مع ظروف وملابسات الواقع المسرحي العربي ؟

ويمكن أن نصوغ هذا السؤال بصورة أخرى فنقول : «ماهي نتائج هذا التنظير في بنية الواقع المسرحي العربي ؟

هذا يجعلنا ــ أثناء الجواب ــ نربط مرتكزات النظرية الاحتفالية بمفهومها للمسرح، لأن مسألة التحول الذي فرضته هذه النظرية على النقد المسرحي العربي، يبقى مسألة معرفية ذات منظور مستقبلي يراد به لهذا المسرح أن يستكمل نموه وفعاليته كما هو الشأن في باقي الأجناس الأدبية الأخرى التي تبحث ــ هي الأخرى ــ عن أسس نظرية تؤصل بها إبداعها.

إن البحث عن الأصول والمرتكزات النظرية جعلت الدكتور أحمد المديني يتحدث عن إمكانية إرساء نظرية أدبية تستفيد من التفاعل الحضاري ومن المثاقفة التي تعي موقع الذات بالنسبة للآخر. حيث في هذا السياق «يصبح هم البحث عن إرساء نظرية أو أرضية نظرية ومفهومة مستوعبة مطلوبا جدا. إن هذا الوهم يوطد إلحاحه لأسباب عديدة ليس أقلها الاحساس بالفارق تجاه الذات، وتجاه شروط ثقافية موضوعية، تحصر المعرفة العربية إما في الأطر التقليدية العقيمة أو تبقيها على مشارف التردد في إنجاز مغامرتها الخاصة ضمن المغامرة الفكرية الكبرى للعصر» (10).

---

10 ــ احمد المديني : أسئلة الابداع في الأدب العربي المعاصر.
دار الطليعة ــ بيروت ــ الطبعة الأولى (شباط فبراير 85) ص. 9.

مدخل الى تحليل الخطاب المسرحي

سعيد يقطين

1 . تقديم :

هل يمكننا أن نتحدث عن خطاب (أو نص) مسرحي بعزله عن العرض المسرحي؟ ماهي ضرورة هذا العزل منهجيا وتحليليا؟ وماهو الاختصاص الأدبي الذي يمكن أن يضطلع بهذه المهمة؟ ماهي دوافعه وأهدافه؟؟.. هذه جملة من الأسئلة التي نبغي التفكير فيها وطرحها في هذه الدراسة التي نجعلها «مدخلا» لأعمال أخرى، نتمنى أن تتاح لنا فرصة إغنائها نظريا، وبلورتها عمليا من خلال التطبيق على خطابات مسرحية محددة.

وقبل الشروع في طرح هذه الأسئلة قصد تدقيقها ومعالجتها، نود بدءا، تسجيل بعض الملاحظات حول علاقة النقد بالمسرح عموما، ليتأتى لنا بعدها صوغ أسئلتنا الخاصة حول الموضوع، وتقديم وجهة نظرنا التي نقترح لتحليل الخطاب المسرحي تحليلا عمليا وعلميا، بناء على ماتمليه خصوصياته وطبائعه الذاتية والبنيوية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نقوم بانجاز ذلك تبعا لتصور نظري معين يجد في «البويطيقا» الجديدة أهم دعائمه ومرتكزاته.

2 . النقد والمسرح

إن حالة النقد مع المسرح هامّة من حيث طبيعتها وعلاقاتها. وهي لاتختلف كثيرا من حيث جوهرها عما تعرفه من أوضاع في مختلف البلاد العربية. غير أننا، في هذه النقطة، سنركز على حالة نقد المسرح بالمغرب. وسنلاحظ أن اهم سماتها وشياتها موجودة بهذا الشكل أو ذاك، في هذا القطر العربي، أو ذلك. ويمكن تسجيل صورة عن هذه الحالة من خلال الملاحظات الأربع التالية :

الملاحظة الأولى : تلون النقد المسرحي ببلادنا بلون واقع النقد الأدبي والابداع الفني عموما خلال العقود الثلاثة الأخيرة. لذلك كانت أهم السمات التي ننعت بها ــ الآن ــ واقعنا النقدي تنسحب بشكل كبير على النقد المسرحي. إنه غير مواكب للابداع، وغير قادر على ادراك مكامن جمالية النص، وماشابه هذا من الصفات اللاصقة بنقدنا العملي، ووعينا النقدي.

الملاحظة الثانية : من أبرز هذه الصفات نجد هيمنة الانطباع والسجال الذي كان يزدهر إبان احتداد الصراع الفكري والاجتماعي. إن الانطباع والسجال لم يكونا ينبعان مما يتشكل لدينا عن الانجاز المسرحي موضوع النقد. ولكنهما نتاج خلفية محددة تحكم رؤيتنا وتوجهها الى

صاحب الانجاز مؤلفا كان أو مخرجا أو ممثلا. وبحسب نوعية العلاقة القائمة مع المنجز تتحرك الخلفية لتحاكم سلبا أو ايجابا الموضوع المنجز. مورس الشكلان معا على المستوى الشفهي والكتابي الذي كانت تستوعبه الصحافة أو المجلة.

الملاحظة الثالثة : بدأ النقد المسرحي ببلادنا يتجاوز ــ نسبيا جدا ــ هذا الوضع في الآونة الأخيرة (أواخر السبعينات)، إذ بدأ يتشكل خطاب نقدي تحتضنه الأبحاث الجامعية التي قام بها باحثون ومختصون. وبدأ يتحقق نوع من التراكم النقدي الذي لايمكننا إلا أن نثمنه ــ الآن ــ لما يسهم به في توثيق الثقافة المسرحية المغربية أو في قراءته للتجارب المسرحية التي تزخر بها ساحتنا.

الملاحظة الرابعة : يظهر لنا التجاوز أو التحول الذي أوْمَأْنَا إليه في الملاحظة الثالثة ــ علاوة على الأبحاث الجامعية ــ فيما بدأت تشهده ساحتنا الثقافية منذ بداية وأواسط الثمانينات من تحول على صعيد البحث والوعي النقديين. يتجلى ذلك في ظهور دراسات جديدة، وإن بشكل محتشم وخجول، تسعى الى تقديم قراءة جديدة للعمل المسرحي، مستلهمة في ذلك بعض الأدبيات التي تمتح من البحث اللساني أو السيميوطيقي. كما يظهر لنا ذلك أيضا في بعض الترجمات التي تتصل ببعض قضايا تحليل النص والعرض المسرحيين من وجهة جديدة ومعاصرة. وعندما ننظر في لغة الحديث عن المسرح حاليا، نجدها بدأت تتلون بلون مابدأ يسود ساحتنا النقدية عموما. وهكذا فالمصطلحات الجديدة مثل : الخطاب ــ العرض ــ العوامل ــ التمسرح ــ المسرحة ــ التناص.. بدأت تتداولها الألسنة وتلوكها الألسن.

إن الملاحظات الأربع تسجل مجتمعة صورة عند الواقع وتحولاته. ولانقصد بالواقع هنا غير واقع الممارسة النقدية عموما والمسرحية تخصيصا، وإن بشكل أقل مما نجده في أنواع أدبية أخرى كالرواية والشعر مثلا، حيث خطا التحول خطوات أكبر.

في ظل هذه الصورة النقدية العامة، عرف العمل المسرحي والهاوية على وجه الخصوص نوعا من التهميش وعدم المبالاة. فالانجاز المسرحي متواصل رغم العوائق والمثبطات. تتلاشى فرق وتظهر أخريات، وتعاود الظهور فرق اختفت حينا من الدهر. تظهر مجلات خاصة بالمسرح مثل «التأسيس»، وتختفي كما اختفت قبلها مجلة «المدينة» و«خطوة» اللتين كان نزوعهما الى العمل المسرحي واضحا. يكتب لبعض العروض المسرحية أن يعاد عرضها مرات، بينما لايكتب لعروض أخرى إلا أن تقبر بعد العرض الأول. وعندما ننظر الى النصوص المسرحية التي تنشر نجدها قليلة جدا، بل يمكن عدها على رؤوس أنامل اليد الواحدة.

في غياب النص المسرحي المطبوع، وفي غياب العرضي المسرحي الذي يشاهد للمرتين والثلاث.. أنى للنقد المسرحي أن يزدهر ويتبلور أو يتطور ويراكم أدبياته؟ هذا هو السؤال الأول الذي تجعلنا الملاحظات الأربع نستنتجه، ونطرحه.

في غياب التواصل الأدبي والفني بين المشتغلين بالأدب والفن (وخصوصا المسرح، والفنون المجاورة)، ممارسين وباحثين، أنى للحدود بين الناقد والممارس أن تتلاشى، وتحل محل تبادل التهم

والتملص من المسؤولية؟. وفي انعدام ثقافة أدبية شاملة لاتميز بين الأنواع الأدبية والفنية، وتعمل على توجيه الطفل، وتربية التلميذ في مختلف مراحل تمدرسه، وتثقيف الطالب ثقافة فنية ومسرحية (لننظر في مقررات كلية الآداب؟!) أنى للمسرح أن يتبنين في ثقافتنا، ويصبح جزءا من حساسيتنا الفنية والجمالية اليومية؟؟.. هذا هو السؤال الثاني الذي تمليه علينا وقائع الحالة التي يعيش عليها المسرح ببلادنا بناء على الملاحظات السابقة.

لا أريد أن يفهم من السؤالين معا، استنتاج تبرير هذا الواقع مع الذهاب الى أن ليس في الامكان مواجهة ماهو كائن! ورغم كون هذا التشخيص، على نواقصه، لايغطي كبريات المشاكل التي يتخبط فيها المسرح المغربي ــ إبداعا ونقدا ــ فإنه يسعى إلى أن يطرح من القضايا مايمكنه من تقديم وجهة نظر تسهم في تدقيق السؤال الممكن الضروري. إن ماهو بنيوي من العوائق لايمكن أن نجيب عنه غدا. لكن من الضروري أن نعي به ــ هنا والآن ــ ونعمل كل حسب امكاناته وتخصصه على أن نطرح من القضايا مايمكن أن نجيب عنه غدا. يمكن أن نظل نطرح الأسئلة ونتطارحها، ونملأ الصفحات عن فلسفة السؤال. لكن من الأسئلة ماهو ميتانيزيقي، وإن كان الواقع يمليه، والواجب يستلزمه، لأن الجواب عنه ببساطة رهين صيرورة تاريخية لانستطيع تحديد مداها بدقة. ومن الأسئلة ماهو علمي، لأنه السؤال المناسب والمطابق للحظة التاريخية التي نعيشها. وهو مناسب ومطابق لأنه السؤال الذي نستطيع الاجابة عنه في مدى محدد. ولاداعي للتأكيد على أن الجواب عنه لايمكن أن يكون إلا وليد البحث الجاد والمضني والدائب. وكلما تقدمنا في الجواب عن الأسئلة التي نطرح، وراكمنا بصددها جملة من الأدبيات، كان لنا أن نتطور في دفع القضايا التي نفكر فيها الى أقصى مداها. وبهذا نستدعي أسئلة غيبناها في مرحلة سابقة، وأجلنا الخوض فيها، لضرورة تمليها وقائع التطور الناتج عن التقدم في البحث والتحليل.

أستنتج مما سبق، أن تجاوز الوضع الذي يعيشه نقدنا ووعينا النقدي وممارستنا الابداعية، رهين تحديد استراتيجية للسؤال، وتحديد أفق للبحث ببناء تصور نظري قابل للتعميم من جهة، وصالح للتطور، ومعانقة الوقائع الفعلية التي يحبل بها واقعنا الفكري والثقافي والاجتماعي. وبدون ذلك لايمكننا في كل حقبة أدبية جديدة، ونحن نحاول تقييم ماأنجزناه سابقا، إلا أن نجد أمامنا قبض ريح!

3 . مدخل الى تحليل الخطاب المسرحي

تبعا للتصور المجسد أعلاه، في خطوطه الكبرى، أحاول الآن استحضار الأسئلة التي مهدت بها في مستهل هذه الدراسة بهدف تدقيقها وبلورتها. من أجل ذلك أقسم هذا المدخل الى ثلاثة أقسام هي : 1 . الخطاب والعرض ومن خلاله أحاول تحليل علاقة الخطاب بالعرض المسرحي، ومبررات العَزْل الذي نمارس في عملنا هذا. 2 . بويطيقا الخطاب المسرحي : نسعى من خلاله إلى إبراز الاختصاص الذي ننطلق منه مع طرح لأهم قضاياه وطرائق تحليله، واقتراحاته المنهجية. 3 . مرامي وأهداف تحليل الخطاب المسرحي : نبين من خلاله أبعاد تصورنا وحدوده

وآفاقه نظريا وعمليا. وسنذيل هذه الدراسة ـــ التي ستظل ذات طابع نظري ـــ بتركيب نجسد من خلاله أهم القضايا التي تثيرها أمامنا عملية الانتقال من الجانب النظري الى التطبيقي، لتتيح لنا، ولمن يريد الانطلاق من هذا التصور، إمكانية ممارسة التطبيق بالشكل المناسب والمطابق. إننا لانشك في أننا أمام مغامرة. وليس أمامنا إلا ذلك.

1 ـــ الخطاب والعرض المسرحيان :

مع التطور الذي حققه الدرس الأدبي باستفادته من منجزات اللسانيات أصبح من الضروري خلق مفاهيم جديدة، وثنائيات جديدة، تستجيب لأمريات الخطاب المحلل من جهة، وللمتطلبات النظرية من جهة ثانية. ورغم كون تحليل العمل المسرحي ظل متأخرا عن مواكبة المستجدات التي طرأت على تحليل الخطاب الأدبي بوجه عام، فإنه الآن استطاع أن يخطو خطوات مهمة في التحليل. ومن أول هموم أي اهتمام أدبي جديد هو طرح مسألة «الموضوع» فما هو «موضوع» تحليل العمل المسرحي ؟ لقد ظل تحليل المسرح ولأمد بعيد أسير نظرة النقد الأدبي أو الفني الذي يقوم على ثنائية الشكل والمضمون. وعلى غرار باقي الأعمال النقدية كانت الاتجاهات تتضارب بحسب نوع العلاقة التي تحدد بواسطتها علاقة الشكل بالمضمون. ويكفي أن نعود الى الكتب المكرسة لراسين أو شكسبير أو غيرهما لنجدها لاتختلف عن الدراسات التي أنجزت حول هوميروس أورابلي.. الخ.

بدخول العمل المسرحي دائرة اهتمام النقد البنيوي خلقت ثنائية جديدة هي : الخطاب والعرض. وهما يختلفان من حيث طبيعتهما وبنياتهما ووسائطهما. إن هذه الثنائية وليدة «العمل المسرحي» ذاته فهو خطاب مزدوج. أو هو خطابان يختلف أحدهما عن الثاني. فالخطاب الأول ينجزه الكاتب أو المؤلف. أما الخطاب الثاني فانجازه جماعي، يبتدىء من المخرج وينتهي بالشخصيات. يبتدىء بالمخرج والشخصيات وقت الاعداد للعرض، وينتهي بالشخصيات إبان العرض، وبذلك يمكن القول إنه يبتدىء بالشخصيات خلال التشخيص. وهذا في الواقع يجعلنا حينما نبغي معاينة الخطابات المنجزة، نتبين أننا أمام ثلاثة خطابات تتداخل في النهاية لنجدنا أمام خطاب واحد هو الخطاب المسرحي بمعناه العام. هذه الخطابات الثلاثة هي على التوالي :

1) خطاب الكاتب : إنه الخطاب ذو المظهر اللساني الذي يكتبه الكاتب متوجها به الى القارىء والمخرج معا.

2) خطاب المخرج : وهو الخطاب الذي ينجزه المخرج على ضوء «تخطيب» الخطاب الذي أعده الكاتب، ليجعله قابلا للتشخيص عمليا، من خلال اشتغاله مع الشخصيات (الممثلين) وتوجيه وضبط أعمالهم. إنه خطاب قابل للتشخيص.

3) خطاب الشخصيات : وهو الخطاب المنجز من خلال العرض، وفيه يتوجه الممثلون أساسا الى مخاطب مباشر هو الجمهور الذي يأتي الى المسرح كفضاء لعرض الخطاب المسرحي.

من الخطاب الى التخطيب إلى انجاز الخطاب نجدنا ننتقل من الخطاب الى العرض : أي

من الخطاب القابل للتشخيص أو العرض (خطاب الكاتب ـــ خطاب المخرج) الى الخطاب المشخص أو المعروض (خطاب المخرج ـــ خطاب الممثلين). في الخطاب الأول يتوجه المرسل الى متلق غير مباشر (وخصوصا مع الكاتب). أما في الثاني فيتحقق الانجاز (العرض) بين مرسل مباشر (الممثلون) ومخاطب مباشر (الجمهور).

في إطار هذه الثنائية، ماهو موضوع «الخطاب» المسرحي؟ للجواب عن هذا السؤال لابد من التمييز بين خصوصية كل خطاب من الخطابين (الخطاب / العرض) على مستوى «الدليل» الموظف في الخطاب ليتأتى لنا تحديد موضوع التحليل بحسب الأدوات التي يستعمل كل منهما، اذ بحسب هذه الأدوات يمكن أن نحدد الأسئلة والاجراءات الخاصة.

يظل خطاب الكاتب يقوم على أساس اللغة. إنه ذو مظهر لساني محض، وحتى المؤشرات التي يتوجه بها الى المخرج تظل ذات طبيعة لسانية. إن الدليل اللساني هو الذي بواسطته نتلقى خطاب الكاتب. أما العرض، باعتباره الخطاب المنجز أو المشخص من لدن الشخصيات أو الممثلين، فإنه يصلنا عبر وسائط متعددة، لايحتل فيها الدليل اللساني إلا جزءا من كل. اذ هناك أدلة عديدة غير لسانية تسهم مجتمعة مجتمعة في انجاز العرض. من هذه الأدلة نجد الحركة ـــ الديكور ـــ الملابس ـــ الانارة ـــ الموسيقى ـــ الصورة.. الخ. إن ماهو لساني من الأدلة يمكن تحليله وفق ماتقدمه لنا تحاليل الخطاب كمظهر لفظي. وماهو غير لساني من الأدلة يمكن التقدم في تحليله بناء على مايتراكم ـــ الآن ـــ في تحليل ماهو غير لساني من الوسائط، والذي نجد السيميوطيقا بوجه عام تضطلع بتحليله.

ولما كان خطاب الكاتب ذا بعد لساني، وله صلة وثيقة بالخطاب الأدبي، فإن موضوع تحليله هو «الأدبية»، بما هي الخاصية التي تجعل منه خطابا أدبيا. أما العرض المسرحي فإن موضوعه سيكون هو «الجمالية» باعتبارها الخاصية التي تجعل منه عملا فنيا وجماليا خاصا، بحسب طبيعته الفنية التي هي جماع وتوليف عناصر فنية عديدة مستقاة من فنون مختلفة كالموسيقى والحركة والتشكيل.. وماشابه هذا من الفنون. وهكذا فأدبية الخطاب المسرحي يمكن تجسيدها من خلال أسئلة نظرية الأدب، ومن وجهة نظرنا من خلال اجراءات وقضايا البويطيقا. وجمالية العرض المسرحي يمكن تأطيرها ضمن السيميوطيقا بوجه عام، لأنها الكفيلة بتحديد عناصر وخصوصية العرض بوجه عام. بهذا نجدنا نميز بين الخطاب الدرامي (باعتباره نصا مكتوبا)، والخطاب المسرحي (المتجسد على خشبة المسرح). وهذا التمييز هو مانسميه بايجاز بـ «الخطاب» و«العرض». فنقول الخطاب المسرحي، والعرض المسرحي. إنهما معا خطابان يتميز أحدهما عن الآخر. وتدقيق الاستعمال رهين بالمجال الذي نتحدث فيه.

قد يعترض علينا معترض قائلا : هناك خطاب مسرحي واحد هو ماتسميه هنا : «العرض المسرحي». أما الخطاب أو النص فلا أهمية لهما إلا من خلال الشكل الذي يأخذانه من خلال التشخيص. إن وجهة النظر هاته تجد من ينظر لها حتى من لدن الباحثين في العمل المسرحي. لكن هذا الاعتراض، وإن كان يجد مبرره في الذهاب الى ضرورة الاكتفاء بالعرض

باعتباره موضوعا، لايمكن أن يحول دون التعاطي للاشكالات الابداعية من وجهات نظر متعددة. وانطلاقا من الزاوية التي ندافع منها، وهي محض نظرية وأدبية، نلح على أهمية تحليل العمل المسرحي باعتباره «خطابا» من جهة، و«انجازا» من جهة ثانية. وإذ نقتصر الآن على الأول، فإننا لانلغي الثاني. كما أننا لانفاضل بين الخطابين. إن ماندافع عنه هنا من خلال هذا التمييز هو أن لكل وجه للعمل المسرحي المزدوج إجراءات وأسئلة وطرقا خاصة للتحليل. وقد تتعدد هذه الطرق.

إن الخلفية التي تحكمنا في الرد على ذلك الاعتراض من وجهة نظر بويطيقية هو أن العديد من الخطابات الأدبية المحض قابلة لـ «العرض». والقصيدة الشعرية مثلا يمكن أن نحللها كخطاب مقروء أو مرئي، أو مسموع بصوت الشاعر أو بصوت مغن. وقصائد شوقي المغناة، وغيره، هل نكتفي فقط بتحليلها كخطاب أي كقصيدة أم كأغنية؟ إن التمييز بين الأوجه التي يمكن أن يأخذها الابداع الأدبي، وتوفير العدة النظرية لذلك هو مانطرح في هذه الدراسة. لذلك كان عزل الخطاب المسرحي عن العرض المسرحي له مبرراته النظرية والعملية أيضا. وعديدة هي الخطابات المسرحية التي نتعامل معها باعتبارها نصوصا أدبية، بل روائع أدبية، ستظل تقرأ، وستظل قابلة للتشخيص. ونماذج ذلك وفيرة.

2 ــ بويطيقا الخطاب المسرحي :

إن المخرج المسرحي كما يقوم بعملية تخطيب خطاب كتب أساسا للمسرح، يمكنه ــ أو الكاتب ــ أن يقوم بتحويل نص شعري أو سردي الى خطاب أدبي ما إلى خطاب مسرحي. والسؤال الذي نطرح هنا : ماذا يطرأ عندما تتم عملية تحويل خطاب أدبي الى خطاب له مواصفات الخطاب المسرحي؟ هذا السؤال من المبررات التي تدفعنا ــ علاوة على ما أوْمَأْنَا إليه ــ الى الدفاع عن التمييز بين الخطاب والعرض. هذا من جهة. ومن جهة ثانية يدفعنا هذا التساؤل الى ايجاد العلاقات التي تنظم الخطاب المسرحي بغيره من الخطابات الأدبية، وفي الآن نفسه تميزه عن بعضها.

من خلال عملية التحويل نجد المادّة تظل مشتركة بين الخطابين (المحول منه ــ المحول اليه)، لكن الذي يتغير هنا هو عملية تخطيب المادة وفق قواعد الخطاب الذي مارس هذه العملية. وهذا الجانب هو الذي يمكن للبويطيقا أن تبحث فيه باعتباره يتصل بقواعد انجاز الخطاب المعين. ويمكن لنظريات أدبية أخرى أن تبحث عن قواعد أخرى. ومن خلال هذا البحث يمكن الكشف عن «أدبية» هذا الخطاب.

إن العنصر المشترك هو المادة الحكائية مثلا بين الخطاب السردي والخطاب المسرخي. إذ لايخلو خطاب مسرحي من «قصة» قابلة لأن تحكى من خلال الخطاب الذي ينجزها. والبويطيقا الكلاسيكية مع أفلاطون وأرسطو ضبطت هذه العلاقة عبر تمييزها بين بعدي الحكي وهما : المحاكاة والحكي التام. في الأولى يتم تقديم المادة الحكائية من خلال «العرض». وفي الثانية من خلال «السرد» ولا داعي للتأكيد أن داخل السرد نجد العرض، والعكس صحيح. فهذا ماأصبح

معروفا جدا في السرديات. وعلى غرار البويطيقا الكلاسيكية قامت البويطيقا الجديدة منذ الشكلانيين الروس والنقد الجديد الأنجلو ــ أمريكي باعادة هذه الثنائية تنظيرا على مستوى التحليل وتطبيقا على مستوى الكتابة وبالأخص مع هنري جيمس.

هذا التقسيم يتيح لنا امكانية الذهاب الى أن الخطاب المسرحي قائم على «العرض» (بدون وهم المحاكاة بحمولاتها)، وأن الخطاب السردي قائم على «السرد». وانطلاقا من اشتغالنا بالسرديات باعتبارها فرعا من البويطيقا نروم هنا توسيع مجال بحثنا مستفيدين مما تم تحقيقه في السرديات ضمن حدود خاصة بالخطاب المسرحي كما حَدَّدناه. وبهذا يكون بحثنا يصب في اطار نظري شامل يبحث عن بنيات كلية بين كل الخطابات الأدبية من وجهة بويطيقية. ولست أراني هنا إلا مكرها لتبرير هذا التوسيع، نظريا، على الأقل. أما فسيظهر ذلك من خلال تحليل نصوص بعينها.

إن البويطيقا باعتبارها نظرية عامة للخطاب الأدبي تسعى لايجاد بنيات أو مقولات كلية. كان هذا الهاجس واردا أيضا عند السيميوطيقيين. لذلك نجد العديد من المفاهيم والأدوات مشتركة في تحاليلهم لخطابات متباينة، وأحيانا متباعدة. تبدأ من الخطاب الأسطوري أو الخرافي الى الخطاب اليومي مرورا بالخطاب الاقناعي او العلمي أو الأدبي. وكل المشتغلين بالسيميوطيقا في المسرح الآن (أوبرسفيلد ــ إلام..) نجدهم يستفيدون مما أنجز نظرا وعمليا في تحليل الحكاية الشعبية وغيرها، وهم يشتغلون بالعمل المسرحي خطابا أو عرضا..

وفي مجال البويطيقا مثلا أجد بوريس أوسبنسكي يستغل مقولة «وجهة النظر» التي تبلورت أساسا في الخطاب السردي، ويحاول توظيفها في الخطاب الشعري. والأمثلة على ذلك كثيرة، وعديدة جدا. إن عملية انتقال المفاهيم والاجراءات وطرق التحليل طبيعية من مجال الى غيره، ومن حقل الى غيره من الحقول. كما أن عملية الاقتراض النظري من علم الى آخر صارت من الأمور العادية في زمن يؤمن فيه بضرورة التجريد والتعميم.

إن الخطاب المسرحي، مثله مثل السردي، وغيره من الخطابات يمكن أن يستعير تحليلنا إياه مقولات تحليل الجملة الفعلية، كما فعل السرديون، وبهذا يمكننا تقسيم الخطاب المسرحي الى قسمين اثنين هما القصة بما تحوي من أحداث وشخصيات وزمان ومكان. والقسم الثاني هو الخطاب الذي يضم المكونات أو المقولات الثلاث الأساسية : الزمن ــ الصيغة ــ التبئير. إنها مقولات كلية لايخلو منها خطاب مسرحي أيا كان نوعه. وضرورة التحليل هي التي تجعلنا نقف على نوعية الخطاب في تعامله، أو في طريقة توظيفه لاحدى هذه المقولات. ولما كان الحديث عن كل مقولة من هذه المقولات يأخذ منا وقتا طويلا، فإننا سنكتفي هنا بالحديث عن «الصيغة» لخصوصيتها، ونحيل القارىء على كتب السرديات ففيها تحليل شاف وكاف للمقولتين الأُخْرَيَيْن (الزمن والتبئير).

في الخطاب المسرحي نجد الصيغة تأخذ الشكل التالي :

1 . خطاب الكاتب : الذي نجده يتقلص إلى تأطير المشاهد وتقديم الشخصيات والفضاء الذي تتحرك فيه، وتعيين المتكلم والوضع الذي يصاحب عملية تلفظه والسياق الذي

يجري فيه. إن خطاب الكاتب في الخطاب المسرحي يتجسد باعتباره مناصا اذا نظرنا إليه كبنية نصية، أو مشخصا يأتي لتأطير كلام الشخصيات وتقديمه. وبإنجازه لهذا الدور يتخلى لفائدة خطاب الشخصية.

2 . خطاب الشخصية : يقدم إلينا من خلال الشخصية نفسها بدون تدخل من الكاتب الذي تظل مشخصاته أبدا مميزة بين هلالين. ومن خلال خطاب الشخصية تقدم إلينا عوالم القصة من مختلف جوانبها، ومختلف العلاقات التى تأخذها الشخصيات فيما بينها وبين الفضاء والزمان اللذين تتحرك فيهما. وفي إطار هذا الخطاب نفسه نجدنا ننتقل من صيغة الى أخرى : من السرد الى النقل الى العرض، مع مايصاحب هذا الانتقال الصيغي من أشكال وأنماط صيغية فرعية (المسرود الذاتي ـــ المعروض الذاتي..)

إن تحليل كل من الخطابين مفيد لأنه يوقفنا على خصوصية بناء الخطاب من جهة، ومن جهة ثانية يدفعنا الى تحليل لغة الشخصيات وهي تتفاعل فيما بينها. وهذا يساعدنا علاوة على ذلك على إقامة نمذجة للخطابات المسرحية انطلاقا من طريقة اشتغال الصيغ فيها وبقية المكونين : الزمن والتبئير. وذلك لأن عملية بناء الزمن في الخطاب المسرحي لايمكن أن تتجسد فقط من خلال خطاب الكاتب، بل إنها تتم أساسا من خلال خطاب الشخصيات، والبنيات السردية هنا تلعب دورا مهما في الزمن. اما التبئير فيمكننا من الامساك بجوانب هامة في ضبط وتعيين موقع المتكلم عن غيره من المتكلمين، وهكذا يتجسد أمامنا ماهو مبرز **(Mise en relief)** من الأحداث والشخصيات والأزمنة، وماهو في الخلفية **arrière (Plan)**.

لقد نظر ـــ عادة ـــ الى طريقة تحليل مثل هذه المقولات على أنها تقنية. وهنا ـــ بالذات ـــ نبغي التأكيد على هذا الجانب التقني، وذلك لأن الخطاب المسرحي لايمكن قيامه بدون هذا البعد الذي يتجسد لنا بشكل جلي على مستوى العرض. بل إن هذا البعد يمارس فيه القارىء دورا مهما في فهمه للخطاب ولعوامله المقدمة وفق القواعد الخطاب المسرحي.

3 . **أهداف ومرامي هذا التحليل** : قد تتعدد أهداف أي تحليل ومراميه. ونحن نحاول هنا حصرها في هدفين مركزين :

1 ـــ انجاز تحليل للخاب المسرحي قصد الوقوف عند تقنياته وخصوصياته. ونحن بهذا نسعى الى تقديم معرفتنا به معرفة جديدة لاترتهن الى الجاهز من الأحكام التي مارسناها على الخطاب المسرحي عموما. وبذلك نعمل على تطوير حِسِّنا بجمالية الخطاب المسرحي وأدبياته.

2 ـــ تقديم تصور عام لمختلف الأشكال الأدبية من خلال توسيع اسئلتنا ومنجزاتنا التحليلية. وهذا علاوة على خدمته للنظرية، يخدم وعينا بالأشكال الأدبية عموما. ولاسيما عندما تكون هناك علاقات وطيدة بينها تبرز هذا «التفاعل» الحاصل الآن بين الأنواع الأدبية، مع إدراك للحدود الفاصلة، والآفاق التي يمكن أن يرتادها البحث والابداع معا.

تركيب : إن هذا المدخل في خطوطه العريضة يقدم لنا إمكانيات هائلة لتحليل الخطاب المسرحي. لكن الخطاب المسرحى له خصوصيته في تقديم المادة الحكائية، لذلك فهدف البحث

هو التقصي هذه العملية كما يقدمها الخطاب ذاته. اما إذا انطلقنا من هذا الاطار النظري العام بدون وعي أو حرص على الكشف عن هذه الخصوصية فإن تحليلنا لايمكن إلا أن يكون اختزاليا وتبسيطيا. أما إذا كان منطلقنا هو الامساك بالخطاب المسرحي في ذاته، فإن تصورنا النظري ستكون أمامه فرص مهمة للاستفادة مما يقدمه الخطاب المسرحي، وبذلك يتم تحقيق الهدفين المحددين : تطوير النظرية، وتطوير قراءتنا ووعينا المسرحي «قراء ومخرجين». يظل هذا التصور قاصرا مالم يتبلور من خلال التحليل التطبيقي الذي تتجسد من خلاله المرونة والدقة الضرورية لانجاز تحليل الخطاب المسرحي الذي ظل في ثقافتنا الأدبية مغيبا ومبعدا من دائرة البحث والاهتمام.

نحو بناء منهجية لتحليل العرض المسرحي

رشيد بناني

أود في مستهل هذه المداخلة، أن أطرح سؤالا منهجيا عاما، لأن طرحه، فيما أرى يساهم بشكل ملموس في إلقاء الأضواء على الخطوط العامة الكبرى للاشكالية التي نحن بصدد طرحها، أي قراءة العرض المسرحي. أود في البداية إذن أن أتساءل عما إذا كانت مهمة دارس المسرح هي أن يحلل ويصنف ويعلق على الأعمال المسرحية باعتبارها مجموعة من العروض الهائلة العدد التي تم تقديمها أو مشاهدتها من طرف المسرحيين والجمهور خلال حقبة زمنية محددة، أم أن مهمته تتطلب النظر الى هذه الأعمال باعتبارها مجموعة من الكتابات والنصوص الدرامية التي تمت صياغتها من طرف الكتاب الدراميين خلال نفس الحقبة، ثم وصلت بين يدي المؤرخ والدارس، إما كاملة وإما مبتورة، أو وصله فقط اسمها أو صدى من أصدائها.

إن التقليد الذي كان متبعا من طرف المشتغلين بالمسرح والمنظرين له والدارسين لأعماله ـــ منذ أن ظهر هذا الفن الى الوجود ـــ هو التركيز على العنصر الأدبي في الفن الدرامي واعتبار المسرح أساسا فنا من الفنون الأدبية : أي اعتبار العناصر الصوتية والحركية والايقاعية والتشكيلية والتزيينية والميكانيكية، وما شاكلها من العناصر الداخلة في بناء العرض، مجرد مكونات تابعة للبناء اللغوي للمسرحية.

ويحتج أصحاب هذا الرأي بكون العناصر المذكورة قد ثبت أنها متغيرة بتغير الظروف المادية التي تكتنف العرض، وحسب الجمهور الذي يشاهده، والحقبة التي يتم خلالها إنجاز المسرحية، والبلد الذي تعرض فيه، وكذا حسب زاوية نظر المخرج الى المسرحية التي يريد تقديمها، وتأويله الخاص لدلالاتها، الى آخر ذلك، ويبقى النص في نظرهم ثابتا مستقرا لايعتريه تغيير أو تبديل.

وبعد اختراع المطبعة أخذ دارسو المسرح والمنظرون له يقولون إن مسرحية مالا يمكنها أن تعتبر أثرا فنيا حقيقيا إلا إذا ضمها كتاب. لأن الكتاب هو الوسيلة الوحيدة التي تحفظها، في نظرهم من الفناء. وبقاء هذه المسرحية في وجه الفناء هو الحجة على وجودها، ودليل استمرارها، والدافع لدراستها من طرف الدارس وذكرها من طرف المؤرخ.

ولاريب أن حججا من هذا النوع يمليها واقع دراسة المسرح نفسه، لأن دارسي هذا الفن والمؤرخين له كثيرا ما يكونون من ذوي التكوين والاهتمام الأدبيين، لذا فإن اهتمامهم بدراسة

المسرح غالبا ما تمليه عليهم ضرورات مهنتهم ككتاب ومدرسين، وطبيعة تكوينهم كأدباء أو دارسين للأدب.

إضافة الى أن العصور السابقة قد كانت عهود تواصل لغوي، مكتوب بالأساس، لذلك كانت الوثيقة المكتوبة أو المطبوعة، خلال هذه العصور تعتبر أرقى أشكال الوثائق وأهمها.

ومقابل هذه الوضعية، نجد المسرح خلال القرن الحالي قد أخذت تغمره نظرة جديدة، وتغيرت تدريجيا طريقة التعامل معه، فاكتسى فهما أكثر غنى وأشد تركيبا، وتقوت عناية الدارسين بعناصر الفن الدرامي الداخلة في تكوينه مجتمعة، وبتناولها كلها دون تجريدها عن العرض المسرحي الذي يعتبر تجسيدا حيا لها، أو عن السياق الاجتماعي الذي أنجبها وتبلورت مكوناتها داخله. هذه العناية نفسها هي التي قادت الى الانتباه، والى التنصيص على وجود علاقة وطيدة بين مستوى الفنون التشكيلية مثلا وتطور الديكور المسرحي، أو بين الصناعة والتكنولوجيا وتطور استعمال الاضاءة والحيل الميكانيكية في تحريك قطع الديكور والملحقات، وكذا بين تطور النظريات الجمالية عامة واغتنائها، بسبب تطور الفلسفة أو تفتح الشعوب والمجتمعات على بعضها، وبين تطور وتعدد نظريات الفن المسرحي في العالم.

وزاد في هذه العناية المتعددة المحاور أن اللغة، منطوقة ومكتوبة لم تعد هي وسيلة التواصل الوحيدة المهمة داخل المجتمع العصري، لأن الوسائل السمعية البصرية قد أعطت الصورة مكانة مازالت تتنامى باستمرار.

النص والعرض :

تلح الباحثة الفرنسية آن أوبر سفيلد في رفضها اعتبار المسرح نوعا من الأنواع الأدبية، لأن هذا الاعتبار مصدره المدرسة، أما هي فتراه ممارسة حية فوق الخشبة. ومن ثم ينبغي الاقرار بأن الوجود الأدبي المتخيل للفن المسرحي، أي النص في حد ذاته، هو أمر مخالف لتحققه المادي داخل الزمان والمكان، أي فوق الخشبة. ووجه الاختلاف بين الوجود الأدبي المجرد للفن المسرحي وبين وجوده المتحقق ماديا على الخشبة، هو دخول عناصر أخرى ــ الى جانب تلك اللغوية ــ في عملية الاتصال بالجمهور، (التمثيل ــ الديكور ــ الانارة ــ التمويج...). واجتماع هذه العناصر مع بعضها هو الذي يسبغ على المسرح حقيقته ويكسبه وجوده الفعلي.

فالنص ليس سوى واحد من المكونات المختلفة والمتكاملة التي تشكل بنية العرض المسرحي، وهذا نابع من خاصية تتميز بها الكتابة للمسرح، تسميها الباحثة آن أوبر سفيلد «النص المثقوب» أي أن النص المسرحي لمليء بالفجوات المقصودة التي يترك المؤلف أمر ملئها لمختلف الفنانين والفنيين المشتغلين في إنجاز العرض (المخرج ــ الممثلون ــ مصمم ومنجز الانارة ــ مصمم ومنجز الفعاليات الصوتية...) إن النص المسرحي بهذا المعنى ليس العنصر الأساسي الذي تكون كافة العناصر المسرحية الأخرى ملحقة به، وإنما هو عنصر أدبي لغوي يدخل في نسق مركب مع العناصر الأخرى التي يتكون منها العرض، لذلك فإن هذه العناصر تحدد وجوده كما

تحدد ملامح خصوصيته. إنها تؤثر على بنيته وتتأثر بها وتميزه بالتالي عن باقي النصوص الأدبية الأخرى.

والعرض بهذا المعنى، ليس ترجمة بصرية للنص المسرحي، وليس قراءة وتفسيرا له بل إنه هو الوجه الفعلي للمسرح، وفيه يكاد يغيب صوت المؤلف ويختفي تماما وراء صوت الممثل وحضوره الطاغي على الخشبة. وهذا العرض هو الذي يحدد قيمة النص المسرحي، ومدى جدارته بالبقاء. فكم من النصوص أصابها الاهمال والضياع لأن عروضها الأولى لم تنجح في إقناع ممثلين آخرين بإعادة تقديمها فيما بعد.

إن العرض المسرحي هو، في حد ذاته، أثر فني، ولا تتحدد قيمته بقيمة النص، إن هذا الأثر الفني لايكون له وجود، ولا يمكن تقييمه، إلا اعتمادا على الانجاز الفعلي فوق الخشبة.

قراءة العرض المسرحي :

يقتضي منا هذا التمييز بين النص والعرض المسرحيين، أن نحدد مجموعة من المفاهيم والأدوات الصالحة لدراسة كل واحد منهما وأن نطور أدواتنا في الدراسة والتحليل بموازاة لتطور العلوم ومناهج البحث الحديثة. إلا أننا لاننسى الاشارة إلى أن العرض المسرحي قد كان يحظى باهتمام غير قليل، لاسيما في بعض المجلات المسرحية المتخصصة. نذكر على سبيل المثال زاوية «المسرح المصري في شهر» في مجلة المسرح التي تصدر بالقاهرة منذ الستينات، ونذكر أيضا زاوية «عروض مسرحية» في مجلة السينما منذ عدة سنوات وهي زوايا يشرف على كتاباتها عدد من الأسماء المعروفة في النقد والمتابعة الصحفية.

كما أن صحافتنا المغربية قد حفلت خلال الستينات والسبعينات بالمتابعات النقدية للعروض المسرحية أفرزت لنا عددا من الأسماء المعروفة مثل محمد أديب السلاوي وعبد الجبار السحيمي ومحمد الأشهب وادريس الخوري وغيرهم. إلا أن هذا النقد مهما تكن قيمته يبقى معتمدا بالأساس على المشاهدة الحسية والانطباعية والاحساس والحدس، فهل بالامكان تجاوز هذا النوع من القراءة للعروض المسرحية واتخاذ منهج صارم يجعل قراءتنا أكثر دقة وأقرب الى الموضوعية ؟

في هذا الباب يمكن اقتراح المنهج السيميائي في مشاهدة العرض المسرحي، لأن هذا المنهج كما تقول آن هينو «يوضح عيوب التجريب التلقائي والحدسي الذي كان سيد الميدان الى الآن في تلقي الدلالات وستطلق اسم سيمياء على كل مجهود متولد عن هذا الوعي يرمي الى اكتشاف وتسمية وتعداد وترتيب الوحدات الدالة بطريقة منهجية وموضوعية، وتنظيمها داخل مجموعات متعددة من كل الأحجام» (1).

---

1 — عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي، كتابة جديدة، التأسيس، مجلة مسرحية العدد الأول، يناير 1987. ص. 23

إلا أن المنهج المقترح يتقضي أن يكون العرض المسرحي عبارة عن مجموعة من الاشارات الدالة، وبمعنى آخر، أن يكون المسرح عملية تواصلية. فهل المسرح نشاط تواصلي ؟

التواصل في المسرح :

0 — كثيرا ما نسمع من يقول بأن المسرح «حكاية نحييها ونحياها، وقصائد شعر وأغنيات ورقص، تعبر جميعها عن فرحة اللقاء والتواصل» وكثيرا ما نجد من يؤكد على أن إحدى الخصائص الأكثر التصاقا بالفن المسرحي وإحدى الوظائف الأساسية التي يؤديها هي التواصل. فهل صحيح أن المسرح فن تواصلي ؟ أم أننا نطلق هذه الصفة على الفنون الدرامية متيحين لأنفسنا بعض التجاوز والتساهل في التعبير والحكم.

إن تفحصا منهجيا يفرض نفسه في هذا المجال لتوضيح بعض الزوايا الغامضة في هذه الاشكالية.

1 — من جملة التعاريف التي تطلق على اللغة تعريف يرى أنها عبارة عن «نظام من الاشارات المستعملة بغرض التواصل» وعلى أساس هذا التعريف لايمكن اعتبار المسرح لغة، كما لايمكن القول بوجود لغة مسرحية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. إن القول بوجود لغة مسرحية إنما هو تعبير مجازي، يعتمد على توسع في دلالة كلمة لغة، وبالتالي لايمكن القول بوجود نظام من الاشارات المسرحية أو المستعملة خاصة في المسرح.

ويعتمد جورج مونان في كتابه «مقدمة لعلم السيميولوجيا» (1970) (2) على هذا المعطى النظري ليقول بعدم وجود تواصل مسرحي، أو على الأقل لكي يتقدم بعدد من الانتقادات لهذه الفكرة. ونستنتج اعتمادا على ذلك أنه ليس هناك تواصل مسرحي ويؤكد بعد ذلك على أن وظائف المسرح هي التعبير وإحداث المثير (بمعناه النفسي) لدى الجمهور.

ARCHIVE

2 — إلا أن الباحثة آن أوبر سفيلد تختلف قليلا مع تحليلات ج. مونان، ففي كتابيها «قراءة المسرح» (1977) و«مدرسة المتفرج» (1981). نجدها تؤكد على الملاحظات التالية :

I —إن النص المسرحي، إن لم تكن له لغته الخاصة به، فإنه قابل مثل بقية الانتاجات اللسانية، للتحليل اعتمادا على :

أ — القواعد اللسانية :

ب — نظام التواصل بحكم توفره على مرسل ومستقبل.

II — لأن العرض المسرحي : عبارة عن مجموعة (ونسق) من الاشارات المتنوعة والمختلفة في طبيعتها، منها اللغوية وغير اللغوية، وأغلب هذه الاشارات، إن لم تكن كلها، تستعمل في نظام من أنظمة التواصل. إن الاشارات المسرحية لها مجموعة معقدة ومترابطة (متشابكة) من المرسلين

---

2 — G. Mounin, Introduction à la semiologie. Minuit 1970

(مؤلف، مخرج، ممثلون، سينوغراف، موسيقى...) ومتماسكة، ولها متلق متعدد (هو الجمهور) مجتمع في مكان واحد (هو قاعة العرض).

إن عدم قدرة الجمهور على الاجابة مستعملا نفس السنن الذي استعمله المسرحيون، لايعني وقوع الاستجابة للمثير فقط، ولا يعني ما يقوله مونان، أي عدم وجود تواصل مسرحي، لأن وقوع المخاطبة والجواب (ذهابا وإيابا) بنفس السنن ليس شرطا مطلقا للتواصل، فإرسالية المورس لايتلقى صاحبها بالضرورة جوابا عليها بواسطة المورس، ومع ذلك تبقى نمطا تواصليا.

وتنتهي آن أوبر سفليد الى اعتبار العرض المسرحي فعلا تواصليا بكل ما في هذه الكلمة من معنى، يحمل إرساليات فنية إلا أن الاشارة المسرحية، ليست إشارة بمعناها العادي المتداول، ولكنها عند الباحثة المذكورة تقوم بدور المثير الذي يولد استجابات متعددة لاتتوقف عند الادراك والفهم ولكنها تتجاوزها الى توليد ردود فعل وجدانية بل ومادية (التصفيق مثلا).

وتضيف الباحثة أن العرض المسرحي هو حدث اجتماعي ثقافي، مرتب بسياسة معينة وستراتيجية اقتصادية واجتماعية، لذلك فإن هذه العوامل لها أثرها الحاسم في تشكيل الاشارات وفي بناء الدلالات في المسرح. (3).

3 ــ إن المسرح إذن، مثل غيره من الفنون، يعتبر فعلا تواصليا لأنه ممارسة ذات دلالة، وبحكم طبيعته هذه فإن هذا الفن يضع ممارسه في موقف علاقة إنتاج لشبكة معقدة من أنواع الاشارات التي يمكن للتحليل السيمولوجي أن يقاربها ويحاول تحليل بنيتها (أو بنياتها).

غير أن هناك بعض الاختلاف في الكثافة والتعقيد بين التواصل الأدبي والتواصل المسرحي. إن التواصل الأدبي يتم تقريبا حسب الترسيمة التالية :

المرسل ــ المؤلف ــ الارسالية ــ الكتاب ــ شروط الانتاج ــ المتلقي ــ القارىء (لسانية مكتوبة).

أما التواصل المسرحي فإنه ليس بهذه البساطة، لكنه عملية تتسم ببعض التعقيد، نظرا للطابع التركيبي للعرض المسرحي، ويمكن بيان أهم أوجه هذا التعقيد في الترسيمة التالية :

المرسل 1 ــ المؤلف + المرسل ــ رجل المسرح الممارس
شروط الانتاج
الارسالية العرض (لسانية شفهية (4) وسمعية بصرية
المتلقي متعدد (الجمهور)

---

3 ــ آن أوبر سفيلد (1981 ص. 20 ــ 21).

4 ــ باستثناء اللافتات المكتوبة أو النصوص على الصور الثابتة وما شاكلها.

4 ــ وهناك مظهر آخر من مظاهر التواصل التي لانجدها بارزة واضحة إلا في المسرح، إذ أن بإمكاننا أن نعتبر العرض المسرحي فعلا تواصليا مزدوجا، أن التواصل فيه يتحقق على مستويين اثنين : تواصل داخلي وتواصل خارجي.

أ ــ تواصل مستوى الشخصيات المسرحية، أو التواصل الداخلي. إن رولان بارت في كتابه «مقالات نقدية» (1964) (5) يعتبر المسرح هو الفن الذي تتجلى فيه البوليفونية أو تعدد الأصوات أكثر من غيره ــ وربما كان لهذه البوليفونية علاقة بانبناء المسرح على الصراع وتعدد الأصوات والشخصيات المختلفة عن بعضها نفسيا وفكريا واجتماعيا. وهذه الشخصيات تتحاور وتتبادل الارساليات اللغوية مثلما يتم تبادلها في الواقع، ويتتبع المشاهد للعرض المسرحي، فيما يتتبع، عملية التواصل هذه التي تحدث بين الشخصيات في تسلسلها وتطورها وإنضاجها للارساليات الكبرى أو التسميات الأساسية التي يحملها العرض المسرحي ككل ــ ثم إن المشاهد يفهم هذه الارساليات على ضوء تجربته التواصلية في الواقع.

ب ــ تواصل على مستوى علاقة العرض بالمتفرج أو التواصل الخارجي، إن التواصل الذي يتم بشكل داخلي في المسرحية، بين شخصيات هذه المسرحية، لايقصد لذاته، وإنما يقصد من ورائه توصيل رسالة ما الى المشاهد، إن العرض المسرحي هو تشخيص بالصوت والحركة واللون والموسيقى وقطع الديكور والملحقات يتمكن بواسطته فنان المسرح من أن يتواصل مع جمهوره وينقل إليهم إرسالية فكرية وجمالية تتوافق مع قواعد مهنته.

ويفك الجمهور شبكات الرموز والاشارات، التي تتوسل بها المسرحية لتحقيق التواصل، على ضوء تجاربه اللسانية وقدرته التواصلية العامة وثقافته الفنية وتعوده على تفكيك وتذوق البنية الجمالية للفن المسرحي.

5 ــ هذا على مستوى بث الارسالية وطريقة بناء سننها وأنساقها الدالة. أما على مستوى تلقي الارسالية المسرحية، التي يمثلها العرض من طرف جمهور المشاهدين، فإنه موضوع يطرح هو بدوره مجموعة من المشاكل الجديرة بالتحليل والمناقشة.

عند بث الارسالية ــ العرض، يقوم المتلقي ــ الجمهور بالتقاط هذه الارسالية فور بثها من طرف الفنانين، فيتتبع عناصرها اللغوية وغير اللغوية، وإشاراتها السمعية والبصرية، كما يتتبع مفاصل العرض ومقاطعه المتتابعة، ويفك أنظمتها الترميزية المختلفة (السنن) مما يتيح له فهم وتمثل مختلف عناصر الارسالية التي يتضمنها العرض، والاستجابة الوجدانية والتذوقية لعناصرها الفنية.

إن عدم وجود مسافة بين المرسل والمتلقي، وعلاقتهما المباشرة داخل قاعة العرض، والتلقي الفوري لكافة عناصر الارسالية ــ العرض من طرف الجمهور، لاتتيح حدوث تغذية راجعة (أو فعل راجع)، ولا تتيح إعادة تفكير ومناقشة للارسالية، وإعادة هيكلتها، ثم إعادة بث لها بعد تعديلها وإفادتها من التغذية الراجعة، إن نجاح أو فشل العرض المسرحي يتمان بشكل فوري لحظة

---

5 ــ R.Barthes, Essais crituques, Seuil, 1964.

تقديمه للجمهور. إننا قد نذهب لمشاهدة المسرحية من جديد، وقد تكون مجموعة من التعديلات قد أجريت عليها استنادا الى ردود فعل الجمهور المباشرة أو استنادا الى حوار ونقاش جرى بين الفنان وجمهوره، أو استنادا الى ردود فعل النقاد والصحافة، ولكننا حينها نكون في وضعية تواصلية جديدة، نشاهد عرضا مسرحيا جديدا ويخضع هو بدوره لنفس شروط العلاقة المباشرة والفورية بين الفنان وجمهوره. أما العرض الأول، السابق على التعديل، فإنه يكون قد انتهى بكل عناصره، ولم يبق منه سوى ذكريات تبلى بفعل الزمن وصور فوتوغرافية تصغر بمرور الأيام، أو تسجيلات على أشرطة الفيديو. وهذه الأشرطة، إن وجدت، ليست هي العرض نفسه، وشروط مشاهدتها تختلف عن شروط مشاهدة عرض المسرح.

ويرى المسرحي البريطاني الأصل بيتر بروك أن المسرح عبارة عن «فضاء فارغ» (6) ويعبر عن ذلك في كتاب لم يحمل نفس العنوان، ويضيف المترجم الفرنسي لنفس الكتاب عنوانا ثانيا هو «فضاء ينبغي ملؤه» (7).

وتوحي هذه العبارة بأن قدر رجل المسرح هو أن يواجه في كل يوم خشبة فارغة عليه أن يملأها — لأن المسرح هو فن محدود الأجل، والعرض المسرحي ينتهي مع إسدال الستارة أو إطفاء أضواء المنصة ولا يبقى منه شيء، سوى ذكريات يمحوها النسيان شيئا فشيئا، وصور تصغر مع مرور الأيام، أما رجل المسرح فعليه أن يبدع في كل يوم عرضا جديدا يملأ به ذلك الفضاء الفارغ، أمام جمهور جديد.

أليس هذا تأكيدا لمحدودية التواصل في العرض المسرحي ؟

أليس هذا تأكيدا لغربة فنان المسرح ؟

ولكن ما لايتحقق للمسرحي خلال عرض واحد، يتحقق له خلال العروض المسرحية المتتابعة، أو المسرحيات المتتابعة التي ينتجها نفس الفنان. إن مردودية التواصل خلال العرض الواحد لاتستطيع أن تنفي عن المسرح قابليته للتفاعل مع الجمهور، والتشكل باستمرار وفق الحاجيات المتجددة والتطورات المتلاحقة في الفكر والذوق وضرورات الواقع، وهذه الحاجيات والتطورت يعبر عنها الجمهور نفسه ويبثها الى الفنان داخل إرساليات تتخذ لنفسها قنواتها التواصلية الخاصة. (8).

---

6 — بيتر بروك، المساحة الفارغة «ترجمة فاروق عبد القادر، كتاب الهلال عدد 432، القاهرة 1986.

7 — P.Brook, l'espace vide, seuil 1977

8 — رب قائل يقول إن النقد المكتوب أو المناقشة الشفهية وما شابهها يجعل التواصل لايتم داخل المسرح وإنما داخل ممارسات أخرى لها هي بدورها بنياتها الخاصة.

وإذا نحن اخترنا نماذجنا من اتجاهات وتجارب فنية تقوم على ربط علاقة ديناميكية مع الجمهور أثناء العرض، فإننا سنجد أثر هذا الأخير على العرض متفاوتا بتفاوت التجارب ومتنوعا بتنوعها، فإذا نحن أخذنا الأشكال التمثيلية الأولية، أو ما يطلق عليه عادة الأشكال الما قبل مسرحية، فإننا نجد جمهور الحلقة مثلا يتدخل أحيانا في سير الحكي كما يؤثر في اختيار المادة التي يقدمها الحلايقي، وقد صور الطيب الصديقي هذه العلاقة الحية في مسرحية (المجذوب) حين جعل صاحب الحلقة يدخل في حوارات متعددة مع جمهوره. (9).

وإذا أخذنا تجارب «المسرح الحي» أو «مسرح الشارع»، وجدنا تدخل الجمهور في اللعبة المسرحية يتم بعد إقناعه بموضوعها. وهذا نفسه ما تدعو إليه الاتجاهات الاحتفالية، إلا أنها تجرد المشاركة من طابعها التحريضي.

إن تكسير الجدار الرابع عن طريق محاورة الجمهور وإدخاله في اللعبة المسرحية، يمكن اعتباره طريقة من طرق فتح نافذة التواصل المباشر والفوري داخل العرض بين المرسل والمتلقي. حقيقة إن كثيرا من التجارب المسرحية المجددة تتهيب تدخل الجمهور في العرض وتخشى إدخاله لعناصر جديدة لم يتم إعداد الممثلين لاستقبالها، وربما تخاف من تأثير هذه العناصر الجديدة على بنية العرض التي تم إعدادها مسبقا بشكل منظم وجدي ومع وجود هذه التخوفات فإننا نصادف بعض التجارب الفنية التي تفتح الحوار مع الجمهور، في موضوع محدد لاتتجاوزه. وهذه مهمة تسند بالضرورة لممثل قادر على تحملها، ومتصف، بحضور البديهة ولباقة العبارة وهضم فكرة المسرحية ووظيفة محاورة الجمهور داخلها (10)، ومع كل ما يمكن قوله عن تكسير الجدار الرابع عن طريق محاورة الجمهور فإنه لايلعب دورا كبيرا في التغذية الراجعة. إنه مجرد نافذة يفتحها فنان المسرح لتنويع أسلوب أدائه وغالبا ما يكون الموضوع الذي يفتح فيه الحوار بسيطا عاما ولا يؤثر بشكل جدي على مسار العرض المسرحي .وتبقى هناك طريقتان لتجاوب الجمهور مع العرض المسرحي :

أ ـ طريقة مواكبة : عن طريق التصفيقات والتعاليق المشجعة وكذا الصمت والتركيز، وعكس ذلك من صفير وضجيج وتعاليق ساخرة... ولطريقة التجاوب هذه أثرها على العرض، إذ يجمع كافة الممارسين على أن مسرحية ما تتفاوت في قيمتها ونوعية آدائها من عرض الى عرض لأسباب متنوعة من بينها نوعية الجمهور وكيفية تجاوبه مع العرض.

---

9 ـ الطيب الصديقى رباعيات المجذوب، دار الستوكي للنشر.

10 ـ ربما كان أوضح نموذج لمحاورة الجمهور في المسرح هو ما يقدمه عبد الحق الزروالي في مسرحياتها، فهو مؤلفا ومخرجا، وممثلها الوحيد، لذلك يتيح لنفسه التصرف فيها مع الجمهور، ومع ذلك فإنه لايتعدى أثناء ذلك حدودا يعينا ولا يترك للجمهور حرية أخذ المبادرة أو التأثير في سير العرض.

ب ــ بعد العرض، عن طريقة مناقشة العرض وتحليله ونقده وجمع انطباعات عامة حوله، ولكن هذه الطريقة الأخيرة تتم بعد أن يكون العرض قد انتهى وتتخذ لنفسها صيغا وقنوات تواصلية غير العرض المسرحي.

6 ــ يتم التواصل في العرض المسرحي بواسطة إشارات ذات نوعيات مختلفة عن بعضها وطبيعة متنوعة، وهذا يدفعنا لمناقشة مفهوم الاشارة في المسرح.

إن صوسور في تعريفه للاشارة، نجده يربط هذه الأخيرة بالشكل اللساني. لذلك فإن استعمال مفهوم إشارة في ممارسات دالة خارج مجال اللسان أو في مجالات ليست لسانية مائة بالمائة ــ يبقى متسما ببعض التجاوز والتوسع في استعمال ذلك المفهوم. لهذا فإننا حين نستعمل تعبير إشارة مسرحية نقصد به تمثيلا لواقع آخر ومحاكاة له.

إلا أن الصعوبة الحقيقية تكمن في استحالة عزل إشارة ما واعتبارها وحدة دلالية صغرى، لأن كل مقطع دال مهما كان صغيرا، هو عبارة عن شبكة من العناصر التي تتخذ في دلالاتها قنوات تواصلية مختلفة (سمعية وبصرية)، ودلالتها مرتبطة بقوة تتكامل فيها العبارة مع الاضاءة وتشكيل الفضاء وحركة الممثل.

وقد حاول كوازان ــ أن يعزل ما سماه إشارة مسرحية دنيا عن طريق القيام بتقطيع زمني على كيان مسرحية، ينتج عنه الحصول على لحظة معينة لكل ما يندرج داخلها من الاشارات الصغرى المتداخلة فيما بينها (11).

غير أن هذه المحاولة لم تنجح في توفير منهج فعال للتحليل السيميائي للمسرح، وذلك نظرا لعوامل متعددة، وأهمها المدد المتفاوتة لمختلف الاشارات المسرحية، فبعضها يلبث على الخشبة طيلة مدة العرض بينما بعضها الآخر لايلبث سوى لحظة خاطفة تلقى خلالها كلمة أو تقدم إيماءة.

ولكن استحالة هذا التقطيع الطولي لايمنعنا من اتخاذ طريقة أخرى لعزل الاشارات المسرحية وتصنيفها الى وحدات متنوعة من حيث امتدادها زمنيا. إذا يمكن اعتبار الممثل مثلا وحدة دالة ذات امتداد كبير، مع وجود وحدات تفصيلية مثل حركة أو إيماءة الممثل، كما أن الديكور هو وحدة ذات امتداد كبير، مع وجود وحدات تفصيلية مثل الباب أو السلم...

وهناك احتياط أخير حين يتعلق الأمر بأي عزل للاشارات المسرحية، وهو التنبيه إلى أن أي إشارة مسرحية لاتدل على معنى من المعاني وحدها، إن إشارة ما لاتؤدي معنى من المعاني إلا داخل علاقتها ببقية الاشارات.

I) وتقترح آن أوبر سفيلد بعض التصنيفات التي يمكن اعتمادها لتبويب الاشارات المسرحية قصد تحليلها ومقارنتها بطريقة سيميولوجية، ففي كتابها «قراءة المسرح» (1977)

---

11 — T.Kowazan. Littérature et spectacle, **Edition scientifique de Pologne** **1970**

تقترح تصنيفها الى نوعين :

إشارات كلامية، وإشارات غير كلامية.

أ ــ إشارات كلامية وتعني بها ما يتضمنه النص اللساني الذي يقرأه (ممثله) الممثلون، بما فيه من مكونات صوتية وتركيبية ودلالية. كما يتضمن بنية النص المسرحي الجمالية، من تركيب فصوله ولوحاته وتسلسلها ورسمها لأجواء نفسية ومواصفات اجتماعية وبناء للشخصيات.

وتتضمن الاشارات الكلامية أيضا أسلوب النص والوظيفة اللغوية الغالبة فيه، والخصائص الأسلوبية التي تطبع صاحبه أو عصره، أو اتجاهه الفني في الكتابة الخ...

ب ــ أما الاشارات غير الكلامية فتتضمن السلوكات الغير الكلامية للمثلين، حركاتهم وإيماءاتهم وتشكيلات أجسادهم داخل فضاء الخشبة...

وتتضمن أيضا العناصر السمعية والبصرية الأخرى التي يوظفها العرض المسرحي لتوصيل دلالاته (إرسالياته الفكرية والجمالية إلى المشاهد). ويمكن أن ندخل فيها اللباس وقطع الديكور والاكسسوار وكذا الفعاليات الضوئية واللونية والعناصر الصوتية (غير اللغوية) مثل الموسيقى والمؤثرات السمعية وما شاكل ذلك.

II) وفي كتابها التالي «مدرسة المتفرج» (1981) تشير في البداية الى منهج لتصنيف اقترحه كوازان (1970) يتصف بالشمولية والتركيب وهو تصنيف يرتب الاشارات المسرحية داخل خمس خانات كبرى تضم داخلها ثلاث عشرة خانة أصغر منها.

وتتعلق ثلاث من الخانات الكبرى مباشرة بالممثل، وهي كما يلي (الكلام والتنغيم الصوتي ــ الايماءة والحركة والتحرك داخل الفضاء ــ المكياج، وتشكيلة الرأس واللباس).

بينما تتعلق الخانتان الأخريتان بالفضاء وهي كما يلي :

(الاكسسوار، والديكور، والانارة ــ الموسيقى والمؤثرات الصوتية).

III) وبعد أن تثني على هذا التصنيف الذي يعتمد على المقابلة بين الاشارات المتعلقة بالممثل والأخرى المتعلقة بالفضاء تشير أوبر سفيلد الى وجود إمكانيات أخرى للتصنيف. بالاعتماد مثلا على قناة التواصل أو ما سماه هيلميسليف مادة التواصل. ويمكن إذن أن نميز بين الاشارات التي تمر عبر القناة السمعية (الكلام، التصويت، الموسيقى) والتي تمر عبر القناة البصرية (ألبسة، ديكور، فاصلة، حركات).

ويتم التقاط كل هذه الاشارات اعتمادا على تعددية واختلاف في أنواع السنن. ولا يمثل السنن اللساني وسط هذه الأنواع إلا جزءا منها. وإن كان هذا السنن اللساني، في غالب الأحيان، هو الذي ينظم ويتحكم في غيره.

وقد عبر رولان بارث بوضوح وجلاء عن هذه الصعوبة السيميائية الناجمة عن التعدد المذكور، حين قال : «إننا نتلقى في الآن نفسه قدرا متعددا من الاخبارات، أو بوليفونية إخبارية. (مقالات نقدية، 1964).

ببليوغرافيا

النصوص المسرحية المغربية المنشورة بالصحف والملاحق والمجلات

المهدي الودغيري

كثيرة هي المسرحيات المعروضة فوق خشبات «المسارح» بالمغرب، أو في قاعات «المركبات» الثقافية ودور الشباب؛ وقليلة هي النصوص المنشورة التي «تجرأ» أصحابها فوضعوها بين يدي القارىء والناقد...

وهكذا خلال الثلاثين سنة الأخيرة (1959 ــ 1989)، وبرجوعنا الى أمهات الجرائد والمجلات الوطنية التي صدرت وتوقفت، أو التي مازالت تصدر، وقفنا عند نصوص لمؤلفين، منهم من استمر في التأليف وطبع مسرحياته في كتب، ومنهم من لم ينشر سوى نص أو نصين، دون تخليه عن كتابة «العرض المسرحي» الذي يأخذ طريقه الى الخشبة ضمن نشاط هواة المسرح بالمغرب كما سيتبين ذلك من خلال هذا الجرد الذي اتجهنا في ترتيبه ترتيبا أبجداي وفق عناوين النصوص المسرحية المنشورة بدلا من أسماء الكتاب، وبذلك وصلنا الى 117 عنوانا مسرحيا، كما ثبتنا الصفة التي اختارها كل كاتب لنصه المسرحي (مسرحية قصيرة، في لوحات، في فصول، في مشاهد الخ...) بل هناك من أعطى لنصه صفة (تمثيلية، حوارية، استعراض شعري الخ...) أما الخانات الفارغة، فهي تعني أن كاتب النص لم يرد أن يصف عمله بأكثر من كونه «مسرحية» وكفى !...

بالنسبة للجرائد والمجلات التي اعتمدنا عليها في إعداد هذا الجرد :

1 ــ **الهدف** : التحرير ــ فلسطين ــ المحرر ــ البيان ــ العلم ــ أنوال... لأن جل هذه الصحف كان يصدر أو ما يزال يوميا، كما أنه تعزز بملحق ثقافي أصبح مجالا لنشر الابداعات الأدبية، ومن ضمنها النصوص المسرحية.

المجلات : أقلام ــ القصة والمسرح ــ الفنون ــ آفاق ــ المدينة ــ السؤال ــ خطوة ــ الزمان المغربي ــ نجمة.الثقافة الجديدة ــ الاختيار... وجل هذه المجلات لعب دورا كبيرا في نشر الثقافة المسرحية بالمغرب، رغم أن أكثرها توقف عن الصدور إما لسبب مادي أو قسري ! كما أن بعضها مازال يعاود الصدور في سلسلات جديدة منذ الستينات، مثل «آفاق» التي تنفرد بنشر هذا الجرد المسرحي :

ـ أ ـ

المسرحية	صفتها	الكاتب	الجريدة أو المجلة	تاريخ الصدور
أربعة طلاب (1)	ثلاثة فصول	محمد ابراهيم بوعلو	التحرير	يوليوز 59
أبو صفوان		عبد الله شقرون	آفاق	ع.67/2
آخر الشهر	ثلاث لوحات	عبد الله شقرون	آفاق	ع.5—67/6
أغنية الفجر	مسرحية في لوحات	محمد أحمد البصري	الفنون	دجنبر 76
أحلام هوليود	المسرح الخفيف	أبو بكر المريني	الفنون	ع.1/غشت 73
إعادة لما حدث		دراعو محمد	المحرر الثقافي	
ابن الرومي في مدن الصفيح (2)	احتفال مسرحي في 17لوحة	عبد الكريم برشيد	الفنون	س6ع1/نونبر 79
انتصار الحق بالباطل		عبد الخالق الطريس	الفنون	دجنبر
أغنية الخوف والسلاح		جبران محمد	المحرر الثقافي	89 أبريل 79
أزمتنا فين وفين		ابراهيم بوبكري	المدينة	ع.4 / 79
أسماء وعصافير ملونة وأشياء أخرى		محمد زفزاف	المحرر الثقافي	16 نونبر 80
آه من يظن نفسه هامان (3)	ثلاثة فصول	ع.القادر السميحي	العلم الثقافي	6 غشت 83
الانبعاث العربي	تشخيصية شعرية	المهدي زريوح	الفنون	يوليوز / غشت 74
أيام الآحاد الجميلة التي ولت		يوسف فاضل	الاتحاد الاشتراكي	11 دجنبر 88
أحكام الليالي (4)	نص مسرحي	المهدي الودغيري	البيان الثقافي	10 يوليوز 89

ـ ب ـ

البئر العميقة	تمثيلية جماعية قصيرة	محمد ابراهيم بوعلو	أقلام	ع.5 أكتوبر 64
بائع النعوش		ع.القادر السميحي	آفاق	ع. 2 / 67
بوغطاط	فرجة على خشبة من إسفلت	م. الفاك	الاختيار	شتنبر 73
براءة الأقزام	مسرحية	المهدي الودغيري	المحرر	77/11/15
بعد السقوط سيضحك الأطفال	مسرحية قصيرة	دراعو محمد	المحرر الثقافي	78/9/24
بحال التمثيل	مشروع مسرحية	أحمد لمسيح	أقلام	ع.1 / 78
بشار الخير (5)	مسرحية تراثية في (س) لوحة قصيرة في لوحة طويلة جدا	محمد الكغاط	الفنون	س.6.ع1 نونبر 79
البطل الهارب الميت	حوارية قصيرة	عبد الحق الزروالي	العلم الثقافي	80/2/29

ـ ت ـ

تصفية حساب	فصل واحد	أحمد عبد السلام البقالي	الفنون	دجنبر 81
تعب الخيل		فاضل يوسف	ت.ش.الثقافي	86/9/27

ـ ث ـ

ثمن الرفض	فصل واحد وثلاث لوحات	عمر محمد	آفاق	ع. خاص 67

ـ ج ـ

الجنس والموت	مسرحية في لوحتين	سعيد سوسان	أقلام	س1 ع7/دجنبر 64
الجولة الأولى	ثلاثة فصول	محمد ابراهيم بوعلو	أقلام	ع 4 / نونبر 72
الجبل والشهيد		المهدي الودغيري	المحرر	5 يونيو 79
جوبا	ملحمة شعرية	محمد أحمد الغربي	الفنون	دجنبر 76

ـ ح ـ

الحوار اللامجدي	تمثيلية قصيرة في فصل واحد	محمد ابراهيم بوعلو	أقلام	ع.8 س 1/يناير65
حلم في اليقظة	مسرحية قصيرة	حوري الحسين	المحرر	1 أبريل 75
حزيران شهادة ميلاد		أحمد العراقي	المدينة	ع2/يوليوز 78
حسناء الأندلس	تمثيلية أدبية	ابراهيم الوزاني	الفنون	ع.3ــ76/4
الحارسان	مسرحية قصيرة	سعيد يقطين	المحرر	76/9/28
حديث العميان في هذا الزمان	مسرحية في فصلي واحد	عبد الرحيم مودن	أنوال الثقافي	87/10/3
الحرباء (6)		حوري الحسين	ت.ش.الثقافي	87/9/28
الحرب		فاضل يوسف	المحرر الثقافي	80/12/14

- خ -

الخروج عن العادة		المهدي الودغيري	المحرر	79/9/20

- س -

السعادة		محمد شكري	آفاق	ع.80/6
السلخ (3)		حوري الحسين	المحرر	1980
السيد جمجمة		المسكيني الصغير	البيان الثقافي	88/12/19
سينما والنار والحصار	احتفال مسرحي	محمد فراح	العلم الثقافي	دجنبر 78 وينابر 79

- ش -

الشهيد	مسرحية إنسانية في فصل واحد	أحمد الطيب العلج	الفنون	أكتوبر — دجنبر76
الشمس في بلاد الضباب		أحمد العراقي	الفنون	س 6 عدد 1 نونبر 79

ـ ص ـ

صرخة افريقيا (9)	استعراض شعري	مصطفى المعداوي	التحرير	9 ماي 59
الصحراء السجينة	مسرحية وثائقية	السغروشي — بدري	الفنون	يناير 75
		العلج — القباح		

ـ ض ـ

ضيف الشرف	لوحة	المهدي الودغيري	المحرر	78/3/21

ـ ط ـ

ظاهر.. المريض	تمثيلية قصيرة في فصل واحد	محمد ابراهيم بوعلو	التحرير	59/11/25
الطلقة الثانية		محمد شكري	نجمة	ع 1 ماي 87
طوق الحمامة		عبد الله شقرون	الفنون	أكتوبر — دجنبر 76

- ع -

عودة الأوباش (10)	فصل واحد وخمس لوحات	محمد ابراهيم بوعلو	أقلام	ع.1 س2 فبراير 66
العزومون	ثلاثة فصول	محمد الوكيلي	آفاق	عدد خاص 66
العنكبوت		أبو بكر المريني	الفنون	ع 4 فبراير 74
العكاكيز	فصلان وأربعة لوحات	بنسالم حميش	آفاق	عدد خاص 66
علي بن حزم العاشق	لوحات تاريخية	الحسن السائح	الفنون	أكتوبر ـــ دجنبر 76
العهد الأنور	رواية غنائية في لوحات	محمد البقالي	آفاق	عدد خاص 67
عرس المدينة	كولاج شعري	حكيمي بوشعيب	الاتحاد الاشتراكي	83/10/23
عودة رأس الحسين		كونيدي سالم	ت.ش.الثقافي	86/9/7
العيون الزجاجية		محمد الأشعري	الثقافة الجديدة	ع 7/ربيع 77
عمل على فضاء عار		فاضل يوسف	ت.ش.الثقافي	89/6/8
عرس الحجارة	مسرحية شعرية	محمد فراح	البيان الثقافي	88/3/21
عرابون	مسرحية قصيرة في لوحات	حسن بنمونة	البيان	84/1/17

- غ -

غابة البلوط		محمد الزروالي	البيان	دجنبر 88

ـ ف ـ

الفصل الأخير		عزيز السغرونشي	آفاق	ع.1/1979
الفقرهاء أهل من لا أهل له	مسرحية في ثلاثة أقسام	أحمد لمسيح	أقلام	ع.3 /1979
فصول الفتن ومسرح المجن		بنسالم حميش	آفاق	ع 1/ 1977
فالصو		محمد لقاح	البيان الثقافي	86/10/5

ـ ق ـ

القنطرة (11)	فصل واحد	محمد العربي الخطابي	القصة والمسرح	ع.1 يناير 64
قاعدة بلا استثناء	ثلاث لوحات	عبد السلام الحبيب	المدينة	ع.1/1978
القرية		العربي بنتركة	البيان	أكتوبر 79
القبو		محمد بهجاجي	ت.ش.الثقافي	88/9/28

ـ د ـ

دفء	مونودراما صامتة	عبد النبي دشين	البيان الثقافي	15 ــ 85/5/10
الدخول ممنوع	مسرحية في فصلين	محمد قنديل بعاير	آفاق	ع 5/85مارس 66
دعونا نمثل	فصل واحد	محمد ابراهيم بوعلو	أقلام	مارس 66
دوائر ضوئية	لوحة مسرحية	ابن الأثير عبده	البيان	12 ــ 11 ــ 88
ديون سيدي عبد الرحمان المجدوب		الطيب الصديقي	الفنون	أكتوبر ــ دجنبر 76

ـ ر ـ

ربة شاعر	شعرية في أربعة فصول	علاب بن الهاشمي الفيلالي	آفاق	عدد خاص / 66
الرجل في بطن الحوت	خمس فصول	أبو يوسف طه	العلم الثقافي	1988
الرهينة	اجتماعية إنسانية في فصل واحد	أحمد الطيب العلج	العلم الثقافي	25 مارس 89
الردة	مسرحية قصيرة	كويندي سالم	العلم الثقافي	نونبر ودجنبر 78

ـ ز ـ

الزيادة	مسرحية قصيرة	المهدي الودغيري	أقلام	ع 1/ 1979

ـ ك ـ

الكرش وعربة القمامة	مسرحية قصيرة	حوري الحسين	المحرر	2 غشت 78
الكنز في قبيبة بني مرين	رواية تاريخية	ابراهيم الوزاني	الفنون	يونيو 74
كتاب الدم		عبد الله راجع	خطوة	ع 3ـ4/صيف 86
كسوف	مسرحية قصيرة	المهدي الودغيري	المحرر	76/12/7
الكأس الأخيرة يا سيدتي		المسكيني الصغير	المدينة	ع.3 / 1978

– ل –

لم يسبق السيف العدل	فصل واحد	محمد أحمد البصري	الفنون	أبريل 75
اللقب هو اللقب	مسرحية في ثلاث لوحات	المهدي الودغيري	البيان	82/2/12
لوحة في المزاد العلني		أبو بكر المريني	الفنون	
لعبة العظمة الكاذبة		عبد القادر السميحي	الأقلام	ع.2/76

– م –

من الكواليس	تمثيلية قصيرة في فصل واحد	محمد ابراهيم بوعلو	التحرير	5 أبريل 62
موت اسمه التمرد (12)		عبد السلام العبيب	آفاق	عدد خاص/ 66
مصرع عقبة	مأساة تاريخية	أحمد مصطفى عاشو	آفاق	ع.1 / 67
ميلاد ثورة		علي الصقلي	آفاق	ع.1 / 67
المساواة		رشيد جبوج	الاختيار	ع.9/أكتوبر 73
محاولة سرية	مسرحية قصيرة	متقى الله	المحرر	78/9/26
مقاعد في صالة للتمثيل	مسرحية قصيرة	المهدي الودغيري	المحرر	77/4°12
المحرك	مسرحية قصيرة	حوري الحسين	المحرر	1978
المحصول قليل	أقصوصة ــ مسرحية	المهدي الودغيري	أقلام	ع.2/1978
مهرجان الأحول		بنسالم حميش	الزمان المغربي	1979
المحطة		يوسف فاضل	السؤال	ع 1 / ماي 84
مصرع الطيب	لوحة	المهدي الودغيري	المحرر	77/12/27
معشوق الرأس	نص مسرحي	المهدي الودغيري	ت.ش.الثقافي	يوليوز 89
المائدة المستديرة	فصل واحد ومنظر وحيد	أبو بكر المريني	الفنون	أكتوبر ــ دجنبر 76

- ح -

النقمة	مسرحية قصيرة	حوري الحسين	المحرر	77/1/11

- و -

الوجه الجديد (13)		عزيز السغروشني	آفاق	67/6—5—4—3
وثائق من القرن العشرين (14)	مسرحية في خمس لوحات	محمد ابراهيم بوعلو	فلسطين	1/43 غشت 69
ونعم الرجل أنت	مسرحية في ثلاث لوحات	حمادي التونسي	الفنون	ع 2/نونبر 73
وثيقة عمل	لوحة	المهدي الودغيري	المحرر	77/7/12
وقوفا عن الأقدام	مسرحية في فصل واحد	دراعو محمد	المحرر الثقافي	78/12/24
الوارثون والعار		محمد الدحروش	الفنون	78/12/24 دجنبر 76
وأعدوا قبور الأحياء	مسرحية شعرية	أحمد بنميمون	أقلام	ع 3/أبريل 78
الوقائع العجيبة في رحلة زيد الحالمي	نص مسرحي قصير	محمد بهجاجي	آفاق	ع 1985/5
والله زمان ياسلاحي		مصطفى سليمان	المحرر الثقافي	22 أبريل 1979

– ي –

يوم السعد والنحس في حياة هارون	مسرحية قصيرة	المسكيني الصغير	البيان	9ـ10 أكتوبر 80

مسرحيات مترجمة

هذا ولم يكتف بعض الكتاب المغاربة بوضع مسرحيات من تأليفهم، بل أقدموا على ترجمة بعض النصوص المسرحية العاملية في غضون الثلاثين سنة الماضية، هذه أهمها :

المسرحية	المؤلف	المترجم	الجريدة أو المجلة	الصدور
أهمية الاتفاق	برتولد بريشت	محمد برادة	أقلام	س 1 ع 2 أبريل 64
الضيف الحجري	الكسندر بوشكين	ادريس الملياني	آفاق	ع 5/ 1984
حوار الأمارغو	غارسي لوركا	عبد السلام مصباح	ت.ش.الثقافي	1988
دراما في لوحات	غارسيا لوركا	عبد السلام مصباح	ت.ش.الثقافي	88/8/21
صديق	ادموند سي	محمد برادة	أقلام	س1ع3يوليوز 64
مشهد	أوجين يونسيكو	محمد بهجاجي	ت.ش.الثقافي	ع 15 شتنبر 85
المتلبان	خوسي روبيال	اليزيد مسكي	المحرر الثقافي	8 فبراير 81
طرتيف	موليير	المهدي المنيعي		
	محمد بن الحاج عمر	الفنون	أكتوبر — دجنبر 76	
العود والحقيبة	كاتب ياسين	محمد السرغيني	القصة والمسرح	ع 2 / أبريل 64

ملحوظة : هناك مسرحيتان ترجمهما محمد زفزاف ونشرهما بمجلة «الأقلام» العراقية وهما :

- المخبر / برتولد بريشت / أبريل 87
- المحارة واللؤلؤة / وليم سارويان / 86

مسرحيات للأطفال

المسرحية	المؤلف	الصحيفة	النشر
الشريكة	محمد اجديرة	التحرير	غشت 1959
الكنز والحلوى	المسكيني الصغير	البيان الثقافي	86/2/17
ذو العصا البيضاء	العربي بنجلون	أنوال الثقافي	88/2/13
الدمية الغاضبة	مجدول العربي	ت.ش. (ملحق الطفولة)	88/3/24
سندباد	عبد الفتاح شبي	البيان	أكتوبر 88
الحجارة من دارنا	عبد الجليل بنحيدة	الاتحاد الاشتراكي	89/9/8
الضرس الأعظم	مجدول العربي	الاتحاد الاشتراكي	يونيو 89
صديقي الكتاب	عبد الجليل بنحيدة	الاتحاد الاشتراكي	89/8/4
سامحني أيها العصفور	عبد الجليل بنحيدة	الاتحاد الاشتراكي	89/8/25
شهيد الانتفاضة	عبد الجليل بنحيدة	الاتحاد الاشتراكي	89/8/5
شجرة الورد	عبد الجليل بنحيدة	الاتحاد الاشتراكي	89/2/17
هيا لعيادة المريضة	عبد الجليل بنحيدة	الاتحاد الاشتراكي	89/9/29

إشارات

1) نشرت متسلسلة من جريدة «التحرير»
2) نشرت كذلك في مجلة عربية
3) نشرت كذلك بالفنون المغربية ومجلة عربية
4) فازت بجائزة في المسابقة الوطنية للكتابة المسرحية / مكناس 84
5) صدرت في كتيب بطريقة الستانسيل
6) نال بها صاحبها جائزة أحسن ممثل في مهرجان مسرح الهواة بوجدة سنة 1977
7) أعيد نشرها في مجلة «خطوة» تكريما للمرحوم
8) نشرت أيضا في مجلة عربية
9) استعراض شعري كتبه الشاعر المرحوم مصطفى المعداوي حول وحدة افريقيا، وقدمت فرقة المسرح الحديث على خشبة المسرح البلدي بالدار البيضاء يوم 52/2/26
10) نشرت في كتاب يحمل نفس العنوان، بجانب مسرحيتي، دعونا نمثل ــ وثائق من القرن العشرين
11) نشرت كذلك في مجلة الفنون
12) المسرحية الفائزة بأحسن نص في مهرجان الهواة العاشر سنة 1969
13) مثلت هذه المسرحية بمسرح محمد الخامس سنة 1965
14) المسرحية الوحيدة التي نشرتها جريدة «فلسطين» طيلة مدة صدورها

شهادات

المسرح فن الملسوعين

محمد تيمد

من الصعب جدا أن يؤرخ الانسان لنفسه، خصوصا اذا كان هذا التأريخ يتعلق بعملية مشتركة، عملية لايمكن أن تولد عند الشخص من ذاته، بل ــ وبطبيعة الحال ــ تأتيه ممن سبقوه وممن يعايشونه. سأحاول أن أقدم سردا استمراريا للبداية، ثم سأحاول ــ وأرجو العون على ذلك ــ أن لاتخونني ذاكرتي وأغفل بعضا من الأسماء التي أنارت لي الطريق، ومهدت لي السبل..

أنا من مواليد 1939 بمدينة فاس، تعلمت في الكتاب كسائر المغاربة آنذاك، ثم انتقلت بعده الى التعليم الابتدائي، وهذا الأخير لم يكن مرغوبا فيه ــ آنذاك ــ من قبل الوطنيين على اعتبار أن الفرنسيين كانوا يرسخون في الشعب اللغة الأجنبية، مما دفع بالأسرة، وبوالدتي على الخصوص، (لأن الوالد توفي وأنا في سن الرابعة) الى أن ألحقتني بالتعليم الحر، وبعد حصولي على الشهادة الابتدائية دخلت القرويين عن طريق رجل من الأسرة يدعى عبد الرحمن ربيعة، وهو من علمائها.. غير أن القسط اليسير من اللغة الفرنسية الذي كنت قد حصلت عليه في التعليم الابتدائي نفعني جدا، خصوصا عندما وجدت أن في القرويين تلاميذ من مثل تكويني..

وجدت في القرويين رساما يدعى محمد بناني، ذلك الرجل طلب مني أن ألتحق بدار الشباب، والتحقت بها لممارسة الرسم لا المسرح، وكان لي صديق بفاس (وهو لايزال بها الى الآن) يهتم أيضا بالرسم، يعرفه السي محمد الكغاط، ويدعى عبد المالك العلوي..

عندما التحقت بدار الشباب، كانت هناك جمعية مخضرمة، أو مختلطة، تمثل بالعربية وبالفرنسية.. لكن بحكم سكناي البعيد عن دار الشباب ــ لأن السكنى بباب فتوح ودار الشباب آنذاك في البطحاء.. جعلني ألتقي في المقبرة مع شخص يدعى الغراري لمتابعة النشاط المسرحي لجمعية تسمى أشبال الأطلس، هناك، وفي هذا الغموض العام، وعدم الاستقرار عند الرسم أو المسرح، يمكن أن تكون البداية قد انطلقت..

جاء الاستقلال.. فماذا وجدت؟ قبل الاستقلال لم نكن نرى مسرحا في المغرب، وحتى اذا زارتنا فرق فأنا لم يكتب لي أن أرى عروض تلك الفرق التي زارتنا بحكم كوني قد ولدت عام 1939، وهي فرق زارت المغرب إما قبل هذا التاريخ أو عندما كنت لاأزال طفلا.. إذا من أين تسرب الى التمثيل..؟ ممن..؟ عبر أمواج الاذاعة بطبيعة الحال، ففيما يتعلق بالمسرحيات التاريخية والمسلسلات التراثية والأسطورية تعرفت على أعمال الأستاذ عبد الله شقرون، وفيما يتعلق بالكوميديا كانت أعمال المرحوم البشير العلج..

أقول، جاء الاستقلال وأنشئت جمعيات في كل حي بفاس، وكانت المدينة، كل يوم جمعة، تغلي بالتمثيليات داخل دور تستوعب من 50 إلى 60 شخصا، وكان الجمهور يتوارد على تلك الدور ويؤدي في ذلك الوقت ماقدره 50 سنتيما، وهو مبلغ يصعب الحصول عليه في ذلك الوقت لأنه كانيكفي لقضاء وسد العديد من الحاجيات.. ومن بين تلك الدور التي كانت أشارك في جمعية (أو فرقة) بها، دار تقع في رحبة الزرع بحومة الصفاح،، هي دار بنسودة التي أحيلت الى مدرسة فيما بعد، حيث كنا نقدم كل أسبوع نفس التمثيلية بشرط أن نضيف الى العرض جوقا، وهو أمر تقوم به كل الفرق.

وهكذا بدأت الأشياء تتبلور.. وبدأت الفرقة الوطنية للشبيبة والرياضة، والمركز الوطني للأبحاث المسرحية، وفرقة الاذاعة، والطيب الصديقي في المسرح العمالي، تقوم بجولات.. وكانت هذه الفرق التي تزور مدينة فاس تخلق أثرا بطبيعة الحال، ففيها شيء من التكوين التقني، اذ بدأنا نتعلم منها كيف تضبط الانارة، كيف يعد الديكور، كيف يفكر الانسان في الملابس، كيف نمثل.. وأخذت فكرة الرسم تشغلني آنذاك أكثر من المرح ولذلك انتقلت الى جمعية للرسم بدار الشباب يترأسها محمد بناني كما ذكرت.. وذات مرة حدث آن احتاجت فرقة (هواة المسرح) الى مساعد في الديكور، والتحقت بها، وكان المكلف بالديكور داخل هذه الفرقة هو محمد عزيز الغروشني، الذي كان يصمم أيضا المناظر والملابس، ويخطط اللافتات، هذه الجمعية هي نفسها التي أضاف إليها الآن محمد الكغاط كلمة (الوطني)، وهذا شيء جميل لأن (هواة المسرح)القديمة كانت كل من فيها يتقن اللغة الفرنسية،ولكنه كان وطنيا، وعن شعور أو من غير شعور، كان اسم الفرقة إذا اختزل ATF Les Amateurs de Théatre de Fes — يقارب ATF ou ATF les Anis de Théatre de france وكما قلت، كلمة (الوطني) ناسبت الفرقة أكثر..

كنا ننتقل من هذه الجمعية الى تلك، ويعرف الأصدقاء أنهم اذا لم يعطوني دورا غضبت، وعندما أذهب يغضب صاحبي معي فنخرج جميعا وهكذا دواليك.. لكن عندما حدث أن التقيت مع الكغاط ومع زكي العلوي، ومع إنسان اسمه الهادي برشة أو الغريم بدأت أطلع على قضايا المسرح المتشعبة وبدأت تراودنا العديد من الأفكار.. انصهرت عندما دخلت الى هواة المسرح، وكانوا يعدون مسرحية تاريخية بعنوان «سقوط غرناطة» مأخوذة من تاريخ الأندلس، وكانت تلك الجمعية قد اختصت بهذه العملية لأنها كانت قد قدمت ثلاثية من نفس النوع وفي نفس الموضوع، ساهمت في الديكور وأعجبني إذاك التمثيل، فانطلقنا كما قال السي محمد الكغاط على بركة الله نمثل، ولكننا — بطبيعة الحال — لانعرف ماذا نفعل. وفي 60 — 1961 اقترح علي شخص يدعى الساقوط، وهو لايزال الى الآن من الرجال الذين يناضلون من أجل المسرح، ويشجعون الشباب عليه، ويؤدون من جيوبهم.. إنسان ملسوع.. ذو نفس نقية جدا.. من أراد أن يراه فهو لايزال في سوق دلالة الجلد، أقول.. اقترح علي الساقوط أن أكتب مسرحية. ظللت أفكر في هذا، وفي نفس الوقت، اقترح علينا زميل لنا، هو أحمد الريفي، أن نقوم ببعض التمثيليات

في الاذاعة بفاس عندما كان قد التحق بها من الفرقة الوطنية الى دار الأذاعة الجهوية بمدينة فاس.. هناك بدأت أتعلم كيف تكتب الرواية أو كيف تكتب المسرحية.. وبعد حوالي ثلاثة اشهر كتبت تمثيلية اذاعية وهي اول ماكتبت، اسمها «المهزلة الكبرى» وهي نعالج مشكل الكفاح الجزائري..وقد اذيعت على امواج الاذاعة الوطنية بعد ان كنا سنقدمها عن طريق الاذاعة الجهوية، وقد لعب فيها الاستاذ عبد الرفيع الجوهري الدور الأول، وهو لايزال يذكر هذا الى الآن.. هذا النجاح النسبي أظن أنه يكفي ليكون حافزا كي يستمر الانسان، فكتبت المسرحية للسيد الساقطو وطلب مني إخراجها، وهذا عمل آخر، ولكن الافراج محدود في ذهني.. أي سأقول هكذا. لا، ليس هكذا.. وبطبيعة الحال كنت في ذلك الوقت متأثرا بالذين يحترفون المسرح.. فقبلت وكتبت مسرحية اسمها «مقران» وعرضت في المهرجان بموازاة مع فرقة هواة المسرح التي كانت قد قمت «بين هلالين» لعبد اللطيف الحبابي، وهي مسرحية كنت ارفضها في ذلك الوقت، وكان، محمد الكغاط هو أيضا يرفضها ولكن إذا عدنا إليها الآن نستطيع أن نستخلص منها الكثير..

فلنتصور ان شخصا يضع عطيل، ولكنه بدلا من ان يقتل دزدمون زوجته، يتزوج عليها.. هذه الفكرة لم نستطيع ان نستسيغها.. لماذا؟.. لأننا كنا بالطبع نقدس شكسبير. وعبد اللطيف الحبابي هذا، كان اكبر منا سنا، وأوسع نظرا لأنه سافر الى فرنسا ورحل وارتحل ويعرف الكثير.. قلت : لعبت مسرحية النكران، وهي تعالج مشكلا ولابد ان نصرح به.. تعالج مشكل الخنثى.. أي الشخص الذي هو ليس بالذكر وليس بالانثى، فالذين رأوها من فرقة هواة المسرح اطلقوا عليها في ذلك الوقت Le théatre de boulevard، كما نقول (مسرح الشارع) كنت لا اعرف مسرح الشارع أو مسرح الصالون في ذلك الوقت.. وعندما صعدنا الى الجديدة، حيث كان المهرجان الوطني سيقام.. لم تحظ تلك المسرحية ـــ اي مسرحية «بين هلالين» ـــ بالنجاح الذي كان يتطلع اليه المؤلف والمخرج والمجموعة. لقد كانت مجموعة من الممثلين جيدة جدا.. وكان فيها الكثير من الاشخاص الذين مارسوا المسرح مع العلج في ذلك الوقت، فقالوا لو كانت مسرحيتك هنا لنجحت.. ولكن المسرحية كانت قد اخفقت في الاقصائيات.

تلك كانت البداية.. كيف جاء الاستمرار؟ بطبيعة الحال لافنان ولا أديب ينجح الا انطلاقا من مجموعة تكون قريبة منه، ومخلصة اليه ولاتغره بنفسه.. والحمد لله توفرت تلك المجموعة فكان ذلك الاستمرار.. جاء بعد ذلك مهرجان آخر سنة 63. وكنت قد كتبت مسرحية تسمى «المحامي على اربعة» وقد وضعت فيها صورة كاريكاتورية للانتخابات في ذلك الوقت.. فهناك صراع يقوم بين شخصين متنافسين. ولكن الغريب ان تأتيني فكرة ان اجعل منطلق هذا الصراع هو قاعة المسرح، أي أن يتخاصم المتنازلان على الانتخابات في قاعة المسرح بالصدفة لأن احدهما يدخن والآخر لايدخن، والتدخين ممنوع، ويشتبكان في القاعة ليصعدا الى خشبة المسرح حيث يتممان المعرفة بينهما، وهنا يلجآن معا الى نفس المحامي، ويقبل المحامي أن يدافع عن الجميع، وتنتهي المسرحية بزواج كاتب ضبط القاضي بابنة احد المتداعين.. وترفع

الفاتحة.. هذه المسرحية عندما كانت تعرض في الدار البيضاء، وكنت في ذلك الوقت قد نحتت الاسم العائلي.. أخذت من التيجاني «التي» ومن محمد «مد» وخلطتهما، فصعد الي العلج وكان في اللجنة وقال لي : عندما تقدم الشخصيات يجب ان توضح الدال في الأخير لأن اللجنة تعتقد إنك تيمور محمود، إذا فهي لجنة جاهلة.. أما رأيت آ السي أحمد العلج كيف بدأت المسرحية.. اذا فليس هناك تقديم في الأخير، ستبتدىء المسرحية وسوف تنتهي لتبتدى من جديد في نقاش او حوار او شيء من هذا القبيل، اذا لن يكون هنالك تقديم بعد هذه المسرحية.

جاء مهرجان باب المدينة، بمدينة فاس، وهذا المهرجان يمكن ان أقول بأنه المنطلق الحقيقي الأول لي. في الميدان، حيث أعددت له مسرحية ترى «أين العقربان» أو «الساعة» وقام باخراجها اثر عودته من فرنسا بنبيل الحلو. هذه المسرحية تعالج مشكل الهجرة الى أروبا. وتصدير اللحوم البشرية الى الخارج، في ذلك الوقت كنتقد التقيت بشخص عزيز يعرفه الاستاذ حسن المنيعي هو «مولاي احمد المنوني» لأنه كان قد جاء الى فاس بمسرحية «شكون هرس البرادة» والمهرجان أو اللقاءالذي لايسهم في خلق تعانق فعلي عملي تعاوني ما بين الفنانين يعتبردائما لقاء لاغيا،لأن اللقاء هو بمثابةمعرف والمعارض لاتقام فقطلنرى أو نشاهدتلك السلع المعروضة.

واللقاءات الأدبية والفكرية والفنية التي لاينجم عنها كتاب ينشر، او شريط ينجز أو عمل مسرحي يهيأ، تعتبر كلاما في كلام.. وأتمنى ان نخرج من هذا اللقاء بهذه الفكرة.ان شاء الله.. قلت اتفقت معه على ان نتعاون لأننا كنا تقريبا نسير في نفس الخط.. ولكن للأسف بعد ذلك بسنة انتقلت الى مدينة مكناس فعلمت انه مريض، وطال مرضه في مكناس، وجاءت مرحلة أخرى.. بدأت بإعادة مسرحية «أين العقربان» بعدها مسرحية حول ماسحي الأحذية تدعى «الأحذية الدامعة»، بدأ الناس يقولون لي انك تجرب. وفي كل مرة، لم اكن أعرف بالضبط ما إذا كنت أجرب أم أبحث عن طريق سهل لمسرح سهل من ناحية المواضيع، من ناحية اللغة، لأني ذات مرة قلت : لو كان الانسان يمشي على يديه لما كانت هنالك حرب.

من هنا دفع بي من كانوا يهتمون بالنقد والتحليل والملاحظة والمناقشة. الا أن الأمر بدأ يلج منطقة الخطر. اي من الواجب علي ان أتعلم، ان ادرس، أن أبحث في الكتب، ان اعرف مايروج في المسرح، ولكن ــ للأسف ــ لم تكن توجد في المغرب تجارب متميزة..

كان هنالك الاقتباس، وكان هنالك موليير يسيطر على الساحة، وكان هنالك المسرح التجاري.. وهذه المسائل تختلف كما قالوا هم عن تلك الاعمال التي كنت أحاول القيام بها.. بعد «الأحذية الدامعة» جاءت «كان ياما كان»، وفي «كان ياما كان»، في نفس الوقت، كنا نشارك ــ آنا والسى محمد الكغاط وزكي العلوي ومجموعة أخرى في مسرحية «موت اسمه التمرد» لعبد السلام الحبيب فاخرج واكتب وامثل في نفس الوقت في مسرحية أخرى، لأن الانسان او الفنان عموما لاينبغي له ان يرقد، ينبغي له ان يتحرك، ولكن يجب ان يزن اين يضع خطواته حتى لايقع فيما هو موجود من فخاخ في الطريق، مسرحية «موت اسمه التمرد» اخذت الجائزة الأولى

ومسرحية «كان ياما كان» اخذت جائزة تشجيعية، والمسرحية هي عبارة عن أربعة سكيتشات، في كل منها موضوع خاص، موضوع القضية العربية، القضية المغربية، القضية الاسبانية، ولكنها مسرحية من نوع ضخم، بشر كثير، وديكور كبير جدا، (الفلوس كانت متوفرة لأن الشبيبة والرياضة كانت«تتهلا في ذلك الوقت،وكانت الاعانة تمكن من إنجاز عمل محترم».في السنة التي بعدها لم اشارك في المهرجان، وبدلا من ذلك سافرت الى آفينيون لأرى أنا أيضا ماذا يحدث في مجال التمثيل، وبالفعل عدت بأفكار عن المسرح الحر، المسرح الحي، المسرح المفتوح.. عن كل التيارات التي كانت تموج في ذلك الوقت والتي كانت تصلنا ربما حرارتها فقط. ومكثت سنتين أعد، فكتبت «حبال، خيوط، شعر..»، أي المسرحية المنعدمة النص، فيها مقطوعة زجلية صغيرة، 14 ديالوج كلها على هذا المنوال.

ـــ شحال هذي في الساعة..؟

ـــ هذي العشرة ونص..

تقال، وتعاد، وهي المسرحية التي لم تعرف لجنة المهرجان أين تضعها، فقالوا سنقدم ما جائزة أحسن تجربة، بعد «حبال» بسنتين، قلت، في تلك المسرحية كان هناك الكثير، 120 ممثلا لايتكلمون، فلماذا ؟ لأجمع الآن كلام 120 شخصا في مسرحية يمثلها شخص واحد، فكانت «الزغننة»، ولكن الباعث الحقيقي لكتابة الزغننة هو أن الطيب الصديقي كان يهيىء «مولاي ادريس» في مدينة فاس، وكان من بين الممثلين معه، عبد الرحيم إسحاق، ولسبب ما تخاصم الطيب مع عبد الرحيم اسحاق، فجاء إلي بمدينة مكناس هو وعادل وكنا في البيت نتحدث، فاقترح علي «وهل يمكن أن يجد عندي مسرحية يمثلها وحده، فقلت له إنني أفكر في هذه العملية، وبالفعل كتبتها في أسبوع، وبدأنا التمرين عليها، ولكن حدث شيء في الدار البيضاء ـــ للأسرة طبعا ـــ ألزمه بأن يدخل الى بيته بالبيضاء، فظلت تلك المسرحية تنتظر مدة سنة، الى أن توفر لها الممثل الذي يقوم بذلك الدور، وهو من قدماء الجمعية الذين يحضرون ولا يمثلون، وكنت أرمقه وهو يلاحظ ويهتم، وأحسست أنه يمتلك الحافز، فقدمت إليه العمل، وبالفعل أعطى فيه ما يناسبه وما يناسب عنوانه على الخصوص، (هناك أشياء أمر عليها مر الكرام، جملة أعمال قمنا بها أنا والكغاط وهو بمدينة فاس، وأنا بمدينة مكناس، تبادل زيارات وأعمال وأشغال عندما يتحدث عن نفسه طبعا سيذكرها)، ونجحت المسرحية في مهرجان أكادير، وحصلت على جائزة أحسن بحث مسرحي (ليس أحسن تجربة) ومنذ الزغننة لم أشارك في المهرجان الى حدود سنة 1979 بمسرحية ألف ليلة وليلة بمراكش، بالاشتراك مع تازة وفاس ومكناس (ثلاث جمعيات). من «ألف ليلة وليلة» انتقلت الى طنجة وبطبيعة الحال فالانسان الذي انتقل من مدينة فاس الى مدينة مكناس ليس هو نفس الانسان الذي انتقل من مكناس الى طنجة، بحكم السن والتقادم في المهنة، والكثير من العوامل، تضع أمامك شروطا للعمل لايمكن أن تتجاوزها، فإذا لم تتوفر فإنك تصمت (وهذا أفضل) وفي طنجة كتبت مسرحية «كائنات المطبخ» وهذه سبق أن قدمتها في مسرح محمد الخامس مرة واحدة، وكتبت «عرس الذيب» وكتبت

«حموصة»، أو «أزمنة الأمطار المتحجرة». وهذه المسرحيات ثلاثتها، تستند الى علاقة صميمية عندي، مع مدينة مكناس وقد تجسدت كلها في هذه المسرحية، هذا على صعيد التجربة المسرحية، والآن لنعد الى التأطير.

أنا ولدت في الهواة، وما حاولت مرة أن أخرج عن الهواة رغم كثير ممن كانوا يقولون : يجب أن تدافع الهواة لتخرج لتحترف... الخ.. لكن، ربما كان عندي خوف أو حذر، أولا لا أريد أن أقحم نفسي فيما يمكن ان يلزمني بأشياء لا أريد القيام بها. ومع ذلك بدأنا نتجمع، ليس بهدف التنظير، ولكن لتأسيس جامعة تعمل على وحدوية الجمعيات وعلى التنسيق بين أعمالها وتسهيل المسطرة التي كانت في ذلك الوقت جد متشدد. مع الهواة، فيما يتعلق بضريبة الجمارك، وبرفض العروض، وبتنقلات الممثلين... وبالفعل، حصلنا على الكثير من الأشياء، والذين يمارسون الهواية يعرفون هذا، فلم تعد هناك ضريبة بالنسبة للهواة، والآن حتى بالنسبة للمحترفين لم يعد ضروريا أن تطلب من الكتابة العامة للحكومة وأن يرسل الطلب ثلاثة أشهر قبل ذلك. هذه أشياء استطعنا حلها، ولكن هناك من لايرغب في أن تكون هذه الجامعة في ذلك الوقت واقفة على قدميها، فكنت ملزما ــ وكان معي السي محمد الكغاط ــ أن نترك جامعة خسرنا فيها أكثر مما ربحنا، حيث كانت على حساب وظيفتنا، وعلى حساب ماديتنا التي كنا ننفقها، فودعنا تلك الجامعة واتفقنا على أن نعمل وأن نساعد نحن تلك الجامعة من الخارج، هذا باختصار ما يكن أن أقوله، وأتمنى أن نلتقي مرة أخرى ليكون هنالك المزيد من الأعمال والمزيد من الاهتمام.

* * *

أحببت المسرح وأواصل فيه عشق المتيم

أحمد الطيب العلج

سأبدأ بالمؤثرات المناخية أو العائلية، اسمحوا لي أن أقول لكم بأنني من أسرة أندلسية نزحت الى المغرب منذ تسعة قرون واسمي الحقيقي هو «طيريس» ومن أسرة أيضا تلمسانية نزحت الى فاس بعد احتلال الجزائر هي أسرة اللبار، وأسرة الأبار لها قاسم مشترك بين الجزائر والمغرب، والدتي ابنة الأبار، أبي، الطيب العلج، واسمي الخاص أحمد، وقد عمدت الى إقحام الطيب، في وقت كان يتضارب فيه اسمي مع البشير (الله يرحمه) على كل حال في هذه الأسرة، لما فتحت عيني بمدينة فاس سنة 1928 (والله أعلم) فتحت عيني على أسرة تحتفي بالمناسبات والأعياد، بيتنا كان يمتلىء دائما بالأندلسي، وبالطرب الشعبي، وبالملحون، وبالصادقيين، وبأهل الذكر، الشيء الذي جعلني استظهر على صغر سني الكثير من القصائد الشعبية العامية، لما بلغت سن التمدرس والتحقت بالكتاب، عاملني الفقيه بقسوة، الشيء الذي جعلني أرفض الذهاب الى «المسيد» وكنت أنا أصغر «شطوني» كما يقول المغاربة عند وصفهم لأبنائهم المشاغبين، فكلما وقع بين يدي مسمار ومطرقة جعلت المسمار في الخشب وطرّقته، فقيل ماذا ؟... هذا الولد ينبيء عن نفسه، لابد أن يشتغل بالنجارة فاشتغلت بالنجارة وسأعود لهذا الموضوع فيما بعد. المسرح وهو ما يعنينا، بدأ عندي بالحلم. ففي يوم من سنة 1937، جاءني أخي بورقتين وقال لي غدا سنذهب الى المسرح، أول مرة في حياتي أسمع المسرح، فبت أحلم ماذا سأرى في هذا المسرح، ويأتي الغد وأذهب الى المسرح، ويرفع الستار فيصدمني هذا الحيز الضيق لهذه العلبة على الطريقة الايطالية، ومع ذلك أخذني ذلك السحر الحلال الذي هو المسرح، كان أول ممثل رأيته على الخشبة في حياتي هو الأستاذ عبد الوهاب أكومي، كان يمثل دور «عطاء» في مسرحية «قف أيها المتهم» للمرحوم عبد الواحد الشاوي، وبعد خروجي من المسرح لم أنس المسرح، ترسخ في ذهني، ملكني، وملك على مشاعري، أحببت هذا الفن وأخذت أحلم وأتساءل متى أتحرك فوق الخشبة ؟ تمضي الأيام وأكبر في السن وأكبر في المهنة وأتعلم النجارة وأتتي صدفة في حياتي لن أنساها، فعندما كنت سنة 1956 اشتغل بالنجارة في مدينة الدار البيضاء جاءتني زمرة من الشبان وقالوا لي يجب أن تهيء لنا خشبة لأننا سنقدم عرضا مسرحيا هنا، فقمت بإعداد الخشبة والكراسي والمسرح والستار وكل شيء، وأخذنا ننتظر تلك الزمرة لأنها وعدتنا بالمجيء، وأكثر من هذا جاء الجمهور، وأقبل على حفلتنا، وأخذنا ننتظر متى تنطلق وتأتي الزمرة التي وعدتنا بتقديم شيء على الخشبة، وعندما اشتد صياح الناس وتعالى صراخهم وهم يطالبون بالفرجة جمعت زملائي من الصناع، وأمليت عليهم تمثيلية ساذجة بسيطة ارتجالية، سأقول

كذا وتجيبني بكذا، وارتدينا بعض الملابس ولطخنا وجوهنا بما تيسر من فحم وغير ذلك، ورفع الستار وأخذنا نمثل وكان الاقبال شديدا علينا فتأكد لي بأنه يمكنني أن أعمل شيئا من هذا القبيل، ولكن وجودي بمدينة الدار البيضاء ترتب عنه مرض، داء الرئة، اضطرت للرجوع الى مدينة فاس، ومن حسن حظي أنني كنت المريض الأول الذي جربت فيه (البنسلين) في مدينة فاس، وكانت تحقن علي بعد مسافة ساعة أو ساعتين ولما تماثلت للشفاء، حظر عليَّ الأطباء الرجوع الى النجارة، لأنها حرفة متعبة ماذا أعمل ؟ هل سأظل عاطلا.. أسرتي كان لها دكان في سوق «جبل صافي» تبيع فيه الخضر التي تجلبها من جنان لعلج فأخذت أبيع الخضر، وبطريقة ما قلت لماذا لا أبيع الجرائد أيضا فأخذت أبيع الخضر في الصباح وفي المساء أبيع الصحف المرجوعة، «آخر الساعة» و«الاثنين» و«الهلال» الخ. وتأتي صدفة رائعة في حياتي مرة أخرى، إذ جاءني يوما الطاهر سميرس رئيس فرقة «شباب الفن» بمدينة فاس وهو قاض الآن بإعلان يعلن عن تقديم مسرحية «بين الأمس واليوم» وطلب مني أن أعلق الاعلان في باب دكاني مقابل أن يعطيني ورقتين للدخول يوم العرض.

وأخذنا ننتظر يوم العرض، وأخذت أسئلة الناس تلح علي، متى سنشاهد هذه الرواية، وذات يوم استوقفت السيد الطاهر سميرس وقلت له : متى سنشاهد هذه الرواية، فقال لي، عندما ننتهي من التمارين.

ـ أنتم تتمرنون إذن، قلت له.

ـ نعم.

ـ هي يمكنني أن أحضر معكم ؟

ـ طيب.

فأخذت أتردد على هذه الفرقة وهي تتمرن، وكان مخرج هذه الفرقة هو المذيع حاليا، الطيب الادريسي، وذات يوم تغيب ممثل أسمر يدعى محمد الفكاك، وهو الآن قاض بالمجلس الأعلى كان يقوم بدور خادم، والخادم في الروايات القديمة كان المفروض أن تكون سوداء، فلماذا نادى بطل الرواية : أينك يا مبروكة، لم يقف محمد الفكاك ليمتثل أو لينفذ أوامر السيد فالتفت في المنزل ولم يكن هناك أثر لمحمد الفكاك، وفجأة وقع بصر الطيب الادريسي علي. فقال : «تعال أنت، قم بهذا الدور»، فامتثلت، (بحال إلا ضربت الجيعان بسفنجة) لكن عندما طلب مني الطاهر سميرس أن أحضر الشاي، لم ألب الطلب صامتا، بل تكلمت، وتكلمت بالعامية، لأنني قلت له (لا ياسيدي ما تقوليش يشويني فيك) وهذا كان له في وقته حلاوته، أما الآن فقد يبدو باهتا، فأثار جوابي عليه بالعامية في مسرحية مكتوبة أصلا بالعربية الضحك، فاستحسن المخرج مداخلتي فأخذت ارتجل في كل المواقف، وهكذا وجدت نفسي أقوم بدور يشبه البطولة في هذه المسرحية كخادمة، دور كتبت أنا شخصيا كل فقراته بالعامية، إذ أن المسرحية كانت مكتوبة أصلا باللغة العربية الفصحى، ولما دخلت لأول مرة لاجابه الناس، لاجابه جمهورا عريضا كبيرا (وعلى ذكر الجمهور أحب أن أشير هنا الى أنه كان مقبلا بشكل رائع جدا) لما قابلت الناس

لأول مرة قابلتهم وأنا ممثل شبه مؤلف، أو على الأقل مؤلف لدوري، الشيء الذي أعطاني ثقة في أنني يمكن أن أحاول وأن أكتب أشياء تخصني لأن دماغي كان يدور كلما شاهدت مسرحية... يدور في فلك كتابات أخرى. هذه الصدف التي اعتبرها سوانح رائعة لعبت دورا كبيرا في حياتي.. لأن النقاد الذين كتبوا آنذاك عن هذه المسرحية هاجموها.. كما كانت العادة ولعلها لاتزال... هاجموها بعنف ولكن، بعض الاستثناء تجاه هذا «العلج» الصغير، فأخذت أتجول بخيلاء في مدينة فاس وركبني غرور الممثلين، وأخذت أبحث بنفسي عن مكان فوق الخشبة.

ولما كانت الفرصة محدودة بمدينة فاس، انتقلت الى مدينة الدار البيضاء، وجاءت فرصة أخرى وهي هذه المرة فرصة كبيرة جدا، كان لها الأثر البالغ على حياتي في المستقبل معنويا وماديا، وألح على كلمة ماديا، إذ نظمت مصلحة الشبيبة انذاك تدريبا مسرحيا، سنة 1953 بإشراف «أندريه فوازان» و«شارل نوك» والمرحوم عبد الصمد الكنفاوي، كيف التحقت بهذا التدريب ؟ ماهي صفتي للالتحاق بهذا التدريب ؟ كل المتدربين كانوا من حملة الشهادة الابتدائية على الأقل، وأنا لم أكن أحمل شهادة، ولم أكن بعد أستطيع فك الحروف، فالتحقت بهذا التدريب نجارا، وخلال هذا التدريب كان الدكتور الطاهر واعزيز، والمرحوم عبد الصمد الكنفاوي، يحاولان ترجمة «حلاق اشبيليا» من الفرنسية الى العامية، وفي العشي عندما كانت تجمعنا جلسات سمر وتداول حول هذا العمل كنت أستمع الى هذه الترجمة، فكنت أشعر نحوها بنوع من التقزز لأنها لم تكن مسرحية ولا مغربية في رأيي، فأخذت أحداث الفصل الأول برمتها، وعندما كان ينام الجميع كنت أشتغل باقتباس الفصل الأول من مسرحية «المعلم عزوز» وعندما أنهيت كتابة الفصل الأول كنت أطلب من الكنفاوي أن يستمع إلي، فكان يرفض وكان يقول لي بلهجته الشمالية (سر يا هاذ النجار الخشبك.. سير لخشبك، الله يرحمه) ولكن... لكثرة إلحاحي، طلب مني أن أسمعه ماذا كتبت وقال لهم سنسمع الى هذا الفاسي، فقرأت عليه الفصل الأول من مسرحية المعلم عزوز بصفته الحالية، فقال لي يا أخي أنت ماذا تفعل في النجارة، أنت مكانك مْعَانَا هْنَا... ولماذا تذهب الى النجارة. نادى على أحدهم وقال له ستحضر فراش السيد أحمد الطيب العلج للمبيت معي، وهذه كانت ترقية لايمكن لانسان أن يتصورها. كانت ترقية كبيرة في سلم الترقيات، ورفع المراتب، أكثر من هذا، نادى على شخص كان مكلفا بالمال، وقال له اعطه أربعين ألف فرنك، 40 ألف فرنك اشتريت بها كسوتين (وتبرعت بها) ولا يمكن للانسان أن يتصور كم تساوي 40 ألف فرنك في 1953. في هذه الفترة وقع انقلاب معنوي في حياتي، لأن الخصاص الذي كنت أشعر به لم يبق له أثر، المرحوم الكنفاوي، كان يقول كلما صادفت مسرحية أقرأها، اشتغلنا في المعلم عزوز، دخلت الى هذا التدريب نجارا وخرجت منه مقتبسا، وبطلا لمسرحية المعلم عزوز، هذه محطة مهمة في حياتي. ثم بدأنا في حياتنا المسرحية مع فرقة التمثيل المغربي ومعمورة، مرحلة التأليف والاقتباس واستلهام التراث فكانت «البلغة المسحورة» حذاء الطنبوري، وكانت «شمس الضحى» أخذناها عن قصة لمحمد الفاسي، وكانت «الشطاب» وهي عمل جماعي كتبت له الأغاني والصياغة المسرحية، قضية أخرى لم أشر لها ولكن حبذا لو أشير لها هو أنني لكثرة ما كنت أستظهر من كلام الملحون كنت أكتب الشعر العامي، قبل أن أتعلم القراءة والكتابة، وكان صديقاي المرحوم عبد الرحيم السقاط، ومحمد المزكلدي، يكتبان ما

أمليه عليهما قبل أن أتعلم الكتابة. أما قصتي مع القراءة والكتابة، فترجع لأيام النجارة، كنت أشتغل بدكان بحي «الدوح» وحي «الدوح» هو حي بورجوازي نوعا ما، وكان أصدقائي كلهم من أسر ميسورة. فعندما تنتهي الدراسة في ثانوية مولاي يوسف يأتون عندي، فأهيء لهم الشاي بالكيفية التي يعده بها النجار في علب «كيكوز»، وفوق نار سقط النجارة وفضلات الخشب، وذات مرة أخذوا يتناقشون : دخل فعل ماض، خرج محمد، محمد هو الفاعل، فدخلت معهم في النقاش، وأنا قصدي الفكاهة والضحك فإذا بأحدهم ينهرني، أسكت أيها الجاهل، هذه صدفة أخرى لعبت دورا هاما في حياتي، ضحكت وبلعت هذا العظم، وأسميه عظم، بحنجرة واسعة وبخاطر واسع على غير عادتي، وأخذت أفكر ماذا أعمل... حتى لأبقى جاهلا، كان لدي صديق، توفي رحمه الله هو الدكتور عبد الكريم بلغازي... كان طالبا ومن أسرة غير ميسورة، وكان يجد صعوبة كبرى في اقتناء الكتب، فانزويت به وقلت له : يا عبد الكريم ما رأيك لو أتولى أنا كل المصاريف التي تخص دراستك، مقابل أن تعلمني فك الحروف بالعربية أولا ثم بالفرنسية، وحتى لا أصبغ على نفسي صفة العبقرية، وحتى لا أكون متواضعا أكثر من اللازم، وحتى أؤدي شهادتي بكل صدق أقول : إنني بعد سنتين كنت أنشر كتاباتي في الصحف التي كانت سيارة آنذاك. بعد سنتين من تعلمي القراءة والكتابة. هذه مرحلة طبعا ساقبة للكنفاوي، تبقى هناك التجربة الطويلة مع فرقة المعمورة، وهذه تجربة امتازت بشيء أو بشيئين اثنين، الأول غزارة إنتاجي، الثاني غزارة مهاجمتي من قبل الصحفيين، فبقدر ما كانت تقدم لآخرين باقة الورود بقدر ما كانت تنهال علي الشتائم واللعنات بقساوة وضراوة، بل وسادية لانظير لها، والذي سيرجع منكم معشر الشباب لصحافتنا الوطنية ليراجع ما كتب عني لايستطيع إلا أن يقول (بازْ لهذا البزيز اللي ماقطعش الصوت وبقي يواصل التمثيل). هذا شيء كان من اللازم أن أقوله هنا، الانصاف الذي حظي به عملي المسرحي لم يأت من المغرب إذا ما استثنيت حسن المنيعي وابراهيم السولامي وعبد الجبار السحيمي والعربي المساري. أما ما عدا هؤلاء فقد كنت الهدف، بحيث ان كل من تعلم فك الحروف وضم جملة الى جملة تعلم الكتابة النقدية في العلج، وأصبح ناقدا على حسابي، هذا شيء في الحقيقة مزعج ومقلق، ولكن يجب أن تعرفوه، ويجب أن يقال لأنني، ما عملت للمسرح إلا الخير وأكاد أكون الوحيد الذي لم يهتم بالدعاية الشخصية لنفسه لأنني مؤمن بأن الأشياء الجميلة الناضجة المتكاملة فنيا وفكريا ومسرحيا ستبقى، وكل الشقشقات والبهرجات الطاغية الآن في السوق ستزول. بما إنني أومن بهذا كنت أعرف أنه سيأتي يوم أنصف فيه، وأصار حكم أن ما سمعته اليوم عن بعض أعمالي قد أثلج صدري، لم يسبق لي أن سمعت أن العلج قام بعمل إبدا. ما سمعت مثل هذا الكلام قط، وما طرق أذني، فمنذ أن بدأت العمل وأنا أتلقى العصا والشحيط وأنتج المسرحية تلو المسرحية مع ذلك. هم يقولون، وأنا أتعلم.. بالكم يمكن أن أجد الكيف... سأتحدث عن الكم والكيف في أعمالي، ودون تواضع الكاذبين أعترف أنني كتبت الشيء الكثير الكثير.

وفي هذا الميادن المسرحي إذا أردنا أن نقول الحق فإننى أماثل في الواقع ثلاث «عويطات» إذ لايوجد من كتب مثلي، ولا من بجول مثلي.. ولا من خاطب الجمهور مثلي، ولا يوجد من كان

له رصيد من الجماهير مثلي، قدمت المسرح هنا في جنوب المغرب وفي كل القرى، في تفراوت وفي انزكان... في ايت باها في ماسا وتارودانت وتزنيت... وكوليمين. كنت أقدم العرض في الساحات قدمت عرض المعلم عزوز بعشرة ريالات للدخلة، عملت فيه مائتي ألف فرنك روسيت...

كم من الناس كانوا عندي بالنسبة للرياضيين... كان الذين دفعوا 4000 شخص... ويمكن للانسان أن يتخيل مسرحية مقدمة في ملعب للكرة... دفع فيها 4000 شخص فقط فكم من الناس لم يدفعوا ثمن التذاكر، هؤلاء هم الناس الذين كانوا عندي... الشيء بالشيء يذكر. سأروي لكم حكاية عن الجمهور وكيف استطعنا أن نخلق جمهورنا... في مدينة انزكان سنة 1954.. 1955، قبل الهزة الأرضية جئنا نقدم مسرحية «حادة» و«خفيف الشاشية»... ذهبنا لنقدم المسرحية في انزكان... دخلنا الى السينما وجدنا 8 أشخاص... جاء عندني أصدقائي. وقالوا لنلغ الحفل، كان ذلك اليوم السبت... وفي الغد الأحد... يوم عطلة بالنسبة لنا... قلت لهم لنعقد اجتماعا فوق الخشبة لنتكلم... جاؤوا، قلت لهم ما رأيكم لو ألغينا عطلة الغد، ونلعب لهؤلاء الثمانية... وهم يقومون بالدعاية وفي الغد نقدم المسرحية وستكون القاعة ممتلئة. تحمسوا... فقدمنا العرض لثمانية أشخاص كما يجب أن يكون العرض المسرحي، وعندما انتهينا... قلت لهؤلاء الأشخاص مرحبا بكم عندنا نحن أكثر منكم. وإذا لم يعجبكم الحال فنحن نغلبكم.. ولكن ربما إذا أعجبكم الحال أطلب منكم شيئا واحدا، انزكان مدينة صغيرة.. والمغاربة يقولون «موزونة الجاوي كتبخر مدينة». إذا أعجبكم العرض ستقولون للناس بأن الفرقة ستقدم عرضها في يوم الغد أيضا... وإذا لم يعجبكم.. وهكذا أعدنا العرض فلم نجد أين نضع الجمهور... شيء آخر وهو أنه طيلة عشرين سنة كانت لدي رحلات الشتاء والصيف.. كنت خلال عشرين سنة أقضي مع أبنائي شهر سبتمبر فقط أما باقي الشهور فكانت موزعة بين شهر للاعداد وشهرين للجولة من السعيدية حتى كوليمين وعندما عادت طنطان وسيدي إيفني للمغرب كانت الجولة تشملهما كذلك.

على كل حال... هذه حياتي بكل بساطة... هذه تجربتي بكل بساطة، كتبت في مستوى الكم الشيء الكثير ومازلت أنشد الكيف... وأبحث عنه وما زلت على دأبي في العمل، وأعتقد أنه سيأتي يوم أكتب فيه مسرحية تبقي اسمي من بعدي للأجيال المقبلة وتبرر الفترة التي عشتها في هذا المسرح... هذا الفن الرائع الجميل الذي أحببته وما زلت أحبه وأواصل فيه عشق المتيم... وأقول فيه الشعر

أنتم لاتعرفون أنني أقول شعرا في المسرح في الوقت الذي لم أستطع فيه أن أقول شعرا عن أمي... ولكن المسرح قلت فيه شعرا وما زلت أقول فيه شعرا وكلما وجدت نفسي بصدد كتابة مسرحية أجدني اتغزل وتعتريني حالات من الوجد وكأنني في عملية من النشوة لايمكن أن توصف.. يبقى مع هذا أن أطلب منكم أن تسمحوا لي إذا كنت أنانيا أكثر من اللازم.. ولقد كنت أقول لتلامذتي في المعهد.. أفضل لكم أن تكونوا أنانيين على أن تكونوا متواضعين أو متخاذلين. لاتواضع في الفن، والذي يملك فنا يجب أن يثق بنفسه وأن لايتواضع.

تجربتي مع المسرح

عبد الحق الزروالي

بدأت علاقتي بالمسرح في شكل عملية اختطاف مبكر يوم كان عمري تسع سنوات، أي منذ ثمانية وعشرين سنة، وهنا أريد أن أؤكد على ضرورة التمييز بين من يختارون المسرح كهواية ومن يختارهم المسرح... هذا الكائن المارد الذي يتجول عبر الربوع بحثا عن قوته واستمراريته وعن ضحاياه، وأن يسكنك المسرح في سن مبكر معناه أنك أخذت بالكامل لان بإمكانه أن يغير إسمك وملامحك وسلوكك ويؤسس فيك معنى آخر للحياة وطرقا خاصة في الادراك وصياغة مفاهيم جديدة لعلاقتك بأي شيء آخر بدءا من علاقتك بنفسك.

لقد كان أول دور مثلته في المسرح هو دور أمير ويومها قلت مع نفسي إنني لم أختر لهذا الدور لمجرد الصدفة... كنت أقف أمام المرآة متأملا ومتألما... أتألم وضعي الجديد وأتأمل لهول المفارقة بين واقع أعيشه بشكل دائم وحالة إبداعية تجعلني أنسى هذا الواقع بشكل مؤقت وبينهما يحتد الصراع، إذ كيف أقوى على تحمل هذا التناقض... وكيف أستطيع تغيير ملابسي المرقعة لالبس الحرير وأضع التاج على رأسي لاصول وأجول فوق خشبة المسرح كل عرض... لقد علمني المسرح معنى الاحساس بالفوارق الاجتماعية ومعنى الصراع الطبقي... ومدني بالقدرة على أن كل شيء يمكنه أن يتغير.

ولأن المسألة لم تكن تعني لدي مجرد لعبة فنية كان لابد لمساحة الوهم أن تتسع، إنه وهم في صيغة حلم... أو حلم في حجم الوهم وبينهما تنامى الاصرار والعناد وروح المغامرة بغية تجاوز المعوقات ووضع أسس لتجربة كنت أريدها متميزة وغير مقلدة. وأمام هذا الاندفاع في علاقتي بالمسرح والرغبة في معرفة كنهه وتطويع أدواته... كان لابد أن أفشل في واجهات أخرى لأن المسرح لم يبق لدي وقتا للاهتمام والتفكير فيما عداه.

بعدها كان لابد أن أتأثر بكل عناصر الصراع الدائر داخل حركة المسرح في المغرب بعد أن أيقنت أنه لم يعد هناك مبرر للتراجع، وأن النجاح في الممارسة المسرحية لايقبل النسبية، وبعد أن تصاهرت الأشياء وتشابكت الخيوط بين ماهو حياتي وماهو مسرحي... لذلك قلت مع نفسي يجب أن أعرف كيف أتجاوز ماهو كائن بحثا عن الممكن... لكن كيف يحدث هذا والممارسة المسرحية ببلادنا محاصرة بعدة صعوباته لامجال لحصرها... ومامعنى التبعية للتجارب والأسماء والمفاهيم والأساليب السائدة. يومها لم تعد فكرة المشاركة في المهرجانات الوطنية لمسرح الهواة تعني أي شيء لدي ولو كممثل لادوار رئيسية في مسرحيات كان لها أثر إيجابي آنذاك...

لأنني كممثل كنت أحس أن ثمة خلل في النصوص وثمة انحصار في مفهوم المخرجين الهواة للاخراج... وثمة هوة في علاقة العرض المسرحي بالجمهور... وثمة مجالات مجهولة ماتزال مستعصية على المبدعين المسرحيين يجب اقتحامها.

فكرت في كل هذا ودخلت مجال الكتابة بكثير من الحذر والرهبة... وفهمت فيما بعد أن مسألة الاخراج تضعف أو قد تتلاشى كليا عندما يتوفر النص المسرحي المستوفي لشروط الكتابة المسرحية أي الكتابة للعرض وليس للقراءة... وأيضا عندما يتوفر لنا الممثل المقتدر الذي يعرف كيف يختصر العملية الابداعية في ذاته بكل مكوناته المرئية والمسموعة والحسية.

يجب إذن أن أتخلص من كل هذه القيود وأن أعرف كيف أصوغ لنفسي مفهوما للابداع المسرحي تتكامل فيه مهمات الكاتب والمخرج والممثل وسائر مكونات العرض إلى حد القول بخطيئة الفصل بين هذه المكونات وأن هذا الفصل لم يأت إلا لتخفيف العبء وليس له مبرر موضوعي... فجاءت فكرة المسرح الفردي ليس باعتبارها فعلا إبداعيا بل كرد فعل ضد هذه الاحساسات كاملة وجاءت كذلك كنتيجة طبيعية لبعد آخر في حياتي... لانني لم أكن سنة 67 قادرا على استيعاب معطيات الحركة المسرحية عندنا في المغرب لازعم أن تناولي لرواية ماجدولين وتقديمها أزيد من خمسين عرضا وهي أول مسرحية مثلتها بمفردي وكانت مدة عرضها مابين 40 و45 دقيقة... كل ذلك لم يكن من منطلق ماهو مسرحي فقط... بل من منطلق حالة المراهقة وأنا في الخامسة عشر من عمري كتب علي أن أعشق بنتا من بنات أعيان مدينة فاس... وكانت أجمل بنت في المدينة... أو هكذا كنت أتخيلها انذاك... وإن كنت الآن أحمد الله على فشلي في علاقتي بها الآن لأنها ترهلت كثيرا، وعلى كل حال فإن 22 سنة من حياة المرأة تعني الشيء الكثير... ومع ذلك فإن لهذه المرأة كل الفضل في تقوية إحساسي بالمرأة لأنه لولاها ربما لم أكن أفكر في دخول هذه التجربة. فماجدولين لم أكن أعتبرها عرضا فنيا كما يراها الجمهور... بل كانت فرصة للبوح والجهر بحالة العشق التي تسكنني... وأعتقد أن اعجاب الجمهور بهذا العمل لم يكن يهمني بالدرجة الأولى، بقدر ما كان يهمني البحث عن تعويض لحالة الفشل في علاقتي بأول إمرأة أحببت.

إن التأريخ لتجربة المسرح الفردي أو مسرح الممثل الواحد بدأ سنة 76—77 مع المهرجان الوطني الأول للمسرح الفردي الذي نظمته جمعية الفن السابع... وماكان يهمني من تنظيم هذا المهرجان هو فتح آفاق جديدة تخلص المسرحيين من ضيق الاطار الذي حاولت الشبيبة والرياضة أن تحصر الهواة فيه...

وأيضا لان الممارسة المسرحية أفرزت خلال ثلاث سنوات مجموعة من المسرحيات الفردية — الزغننة — لمحمد تيمد — شريشما توري — لنبيل لحلو — الزيارة لعبد الكبير السداني — الحرباء — لحوري حسين — الوجه والمرآة — لعبد الحق الزروالي — وأمام هذا الرصيد من المسرحيات قمنا بصياغة للمهرجان الذي أشرفت على تنظيمه وزارة الثقافة ومسرح محمد الخامس.

إلا أن بقية الأسماء التي أشرت إليها لم تستمر في إنتاج مسرحيات ذات الممثل الواحد... وبقيت وحدي أواصل الخطو من أجل ترسيخ أسس هذه التجربة داخل المغرب وخارجه... وأعتقد أن الجل يعرف ما ذا قدمت هذه التجربة وأين وصلت، وأملي أن أظل مخلصا لها مدى العمر ليس باعتبارها بديلا للعمل الجماعي في المسرح كما يحاول أن يروج البعض من منطلق فهم مغلوط أو مقصود... من منطلق أسس نقدية ورؤية موضوعية للتجربة... أو من منطلق حسابات أخرى لاعلاقة لها بموضوع حديثنا... في جميع الحالات لقد تجاوزت هذه التجربة المرحلة التي كان يمكن أن تجهض فيها لأنها تجربة أصبحت تحظى بتقدير الناس واهتماماتهم وتلك هي القوة الحقيقية لأي عمل إبداعي... ولعل مشكلة المسرح المغربي وخصوصا الهواة هي أنه بعد ثلاثين سنة من الممارسة ما يزال مسرح الهواة بدون جمهور... ربما لأن الهواة يفكرون في الابداع كإبداع ودون مراعاة لما هو أساسي في استراتيجية العمل بالعلاقة مع الجمهور.

كما أن المسرح الفردي الان يبقى أكثر قدرة من كل التجارب على تحقيق كثير من طموحاتنا في هذا المجال فهو مسرح يقوم أساسا على التجريب والاختزال، في هذا الظرف الذي لم يعد فيه الجمهور يذهب للمسرح، أصبح على المسرح أن يذهب للجمهور وأن يتوغل داخل الجامعات والمدارس والمعاهد والنوادي والمقاهي والساحات والحدائق والمستشفيات، والمعامل والمنازل... وهذه ليست رغبة فقط ولا هي مجرد هلوسات نظرية... بل هي طموحات ممكنة في الواقع عشتها شخصيا وخلصت منها إلى نتائج هامة وإيجابية.

ـ إن مشكلة المسرح عندنا تكمن في تحويله من فن للممارسة الميدانية ألى موضوع للكلام لذلك قلت غير ما مرة الافراط في الكلام عن المسرح قد يفسد المسرح لأنه يصبح بديلا للفعل الحقيقي.

ـ مسألة أخرى أراها أساسية وجد هامة وهي محاولة تسفير المسرح في خدمة أهداف أخرى غير المسرح... إذ كثيرة هي التجارب التي تتكىء على الخطاب السياسي فيما تقدمه وتعمل على تنمية هذا الجانب ودون مراعاة لضرورة تقوية القيمة الابداعية ولو في حدود التوازن معتقدة أن هذا النوع من خلط الأوراق يمكن أن يستغفل الجمهور لمدة طويلة... وعليه فأنا شخصيا أعير مضمون المسرحيات التي أقدمها أهمية كبيرة ـــ مسرحية سرحان المنسي ـــ كمثال ـــ ولكن ذلك لاينسيني بالمرة البحث عن قيمة إبداعية للعرض وعن إضافة فنية وعن فرجة مسرحية لايمكن بدونها أن يحدث التواصل مع الجمهور.

وبخصوص موضوع الجمهور فإنه قبل سنوات قيل إن المسرح الفردي هو نوع من المسرح وليس كل المسرح، وعليه... أي هذا النوع أن يبحث عن نوع خاص من القاعات الصغيرة... وعن نوع خاص من الجمهور... أي الطلبة والمهتمين... وذلك من منطلق الاشفاق على هذا المسرح الذي قد يجد صعوبات في التواصل مع عامة الناس... وكنت دائما ضد هذه الأفكار وحرصت على تقديم مسرحيات في القاعات الكبرى وأمام آلاف الناس وأحيانا ـ كانت مدة عرض المسرحية تصل الى الثلاثة ساعات كما هو الشأن بالنسبة لمسرحية عكاز الطريق...

وكنت أنطلق من فكرة أساسية اعتبرها مقياس نجاح أو فشل أي عرض إبداعي... وهي آن لاأشعر بالعياء... وأن لاأترك للجمهور فرصة للاحساس بالملل.

أيضا في موضوع الجمهور فإنني لم أعد أقبل تقديم عرض مسرحي بالمجان لأن ذلك يعني عدم ثقة المسرحيين في أهمية ما يقدمون، ثم أننا نعيش عصرا يقوم على الماديات... والجمعيات والفرق المسرحية ليس لها أي سند آخر غير الجمهور. وهي بحاجة الى وسائل وتجهيزات تقنية لايمكن بدونها أن ترق العروض المسرحية الى المستوى المطلوب فكيف نفسر الدعوة لتقديم عروض بالمجان ؟... وأعتقد أن الجهات المسؤولة عن الثقافة تدرك نقطة الضعف هذه ومن خلالها تدرك أن الممارسين للمسرح لايمكنهم التحرك خارج نطاق إمكاناتهم المحدودة وإن لم نقل المنعدمة.

ـ مرة كانت والدتي تحضر عرضا مسرحيا... سنة 1965 فسمعت امرأة تجلس بجانبها تقول لمن بجانبها سعدات للي ولدت بعده حتى يلا مجابش الله في القراية التمثيل في يديه...

ومرة كاد والدي أن يتشاجر مع شاب كان يجلس قربه داخل قاعة نعرض فيها إحدى المسرحيات عندما سمعه يقول : آه كأن هذا الطفل تعلم التمثيل قبل أن يخرج من فرج أمه — ولست أدري سبب قلق والدي...هل أنا أم شيء آخر...

ـ أذكر الآن أننا كنا نمثل في المستشفيات والمرضى من حولنا حتى أننا أحيانا كنا نسبب لبعض المرضى حالات تطلبت توقيف المسرحية لأن الضحك يؤثر على حالة المريض عندما يزيد عن حده.

ـ أذكر صوت البراح وهو يتجول في إحدى القرى ويقول... لا إله إلا الله ما تسمعوا إلا خير اليوم راه التمثيل في جنب البيرو ديال القائد. وأذكر كيف كان الجمهور يتتبع عروضنا وهو متسلق الأشجار وفوق الدواب.

وأذكر صدى صوت حارس سجن عين قادوس وهو يعد أفراد الفرقة المسرحية 12 كبار و 1 صغير وكان يقصد بالواحد الصغير عبد الحق الزروالي حيث قدمنا عروضنا للسجناء... لن أنسى درجة التواصل والمتعة التي كان يحس بها المسجونون وهم يتابعون عروضنا وراء الشبابيك.

ـ أذكر كل هذه الحالات وأتساءل عن أسباب غياب مثل هذه المكاسب وغياب الأسماء والتجارب التي كانت جد متقدمة وفي غاية الصدق والتضحية تجاه هذا الفن.

وكل هذه التساؤلات تحيلني على استنتاجات ذات معنى عميق في مقدمتها أن الانتماء للمسرح مسألةجد صعبة، والاستمرارية في ممارسة هذا الفن مسألة أصعب خصوصا إذا كانت استمرارية مقرونة بالرغبة في التطور والاضافة.

ـ مرة قال لي رئيس جمعيه المسرح الشعبي بفاس سنة 66... ياولدي نحن دخلنا دائرة المسرح على الله... قالوا لنا الله يكمل بخير قلنا الله يكمل بالخير... هذا المسرح دخلنا عليه بالنية ما عرفناه عزبة ولا مهبوكة... التجارة بالنية والحرث بالنية والمسرح بالنية.

ـ الأخ الكغاط قال كنا نتدرب في مقبرة... وأنا أقول إن نادي المسرح الشعبي بفاس كان مربطا للبهائم من قبل... وأنه في هذا المكان ظهرت أسماء وتجارب لها قيمتها.

ـ إن التركيز على النص المسرحي مسألة أساسية ولا أتفق مع القول الذي يهدف الى جعل

النص مجرد عنصر في العرض المسرحي لأنني تعلمت المسرح من خلال الحكايات وما كان يردده الرواة والحلايقية في كل من باب فتوح وباب الساكمة وباب بوجلود... هذه الأبواب دخلت منها للتعرف على كيف يمكن لرجل الحلقة أن يتواصل مع جمهوره عدة ساعات من خلال المحكي أساسا... وفهمت المسرح من خلال النصوص التي كنت أعثر عليها في خزانة القرويين بحي الصفارين بفاس... ومن ثم كان لابد أن يحظى النص المسرحي ضمن تجربتي بأهمية تفوق الستين بالمائة من مهمة العرض ككل... ثم إنني لاأتفق مع من يهولون من حجم الجانب المرئي في العمل المسرحي لأنني أرى أن ذلك يدخل في نطاق فنون تعبيرية أخرى كالرقص التعبيري والسيرك والألعاب الرياضية التي يتحتم فيها التعبير بالجسد وهي فنون لايمكن للمسرح أن يدخل في صراع معها لأن لكل فن مكوناته وثوابته ومتحولاته.

ـ إن طموحي كان منذ البداية يعني الارتقاء على جميع المستويات لأنني وجدت نفسي وسط مجموعة من المسرحيين الذين يعتقدون أن هملت حفيد لعطيل وأن شكسبير ولد أخت عمة عطيل.

ـ الآن أشعر بكثير من الاعتزاز والثقة في هذه التجربة التي يمكن حصرها في المسرحيات التالية كتابة وإخراجا وتشخيصا.

- الوجه والمرآة
- جنائزية الأعراس
- رحلة العطش
- عكاز الطريق
- ضريبة العشق
- برج النور
- سرحان المسني

ومسرحيات أخرى جماعية أعتبرها مجرد مساهمات تمهيدية لهذه التجربة... وهذه المسرحيات التي ذكرت عناوينها كلها قدمت أزيد من خمسين عرضا لكل مسرحية وقدمت في مهرجانات وطنية وعربية في بغداد ودمشق والقاهرة وليبيا وتونس.

وضمن خطة عملي قمت بجهود في مجال الصحافة والاذاعة والتلفزة والسينما وذلك بهدف تأسيس علاقة مع الجماهير وليس الجمهور... ما دمنا لانتوفر على تقاليد ثابتة لذلك كان لابد أن أؤسس علاقة مع جماهير المسرح خارج نطاق المسرح، إذ أغلبية الجمهور الذي يحضر، لم يأتي بدافع اهتمامه بالمسرح، ولكن ليحقق علاقة مع شخص قرأ له في الصحف أو شاهده على الشاشة أو استمع إليه في الاذاعة، إذن لقد اعتمدت كل هذه القوات الاعلامية لتقوية علاقتي بالجمهور وآمل أن أكون قد وفقت في تحقيق ذلك.

ذاكرة

تقديم :

هذه جملة نصوص منتقاة، من بين ركام المقالات والبحوث التي تناولت المسرح المغربي عبر مسيرته الطويلة، نريد من وراء اعادة نشرها وتقديمها للقراء إثارة الانتباه الى أن الظاهرة المسرحية بالمغرب لم تكن يوما ما مفتعلة أو منقطعة الجذور، بل نها استطاعت بالدعم الشعبي والمبادرة التلقائية وحدهما، وفي غياب أي سند رسمي من أي كان، أن ترسخ حضورها كبنية فنية فاعلة في المجال الثقافي.

إن القاسم المشترك بين هذه النصوص هو سعيها، بدرجات متفاوتة، الى تسجيل لحظة التأسيس الأولى بما تحبل به من تعقيد واخفاق أو تطور معاق.. وكونها تشكل وثائق حية تشهد على تطور الحركة المسرحية ببلادنا وتصف لنا خطواتها الأولى على درب مسرح وطني متميز ومتكامل الشخصية.

لقد أريد لهذه المقالات أن تظل، ولسنين طويلة، في طي النسيان وضحية التجاهل والتستر الذي كان ولايزال يحيط بنصوص المرحلة الأدبية والنقدية ويجعل من المتعذر الوصول اليها في مظانها الأصلية بالصحف والمجلات التي أصبحت نادرة الوجود يوما بعد يوم.. ولذلك فإن نشرها ضمن هذا العدد الخاص يعتبر مساهمة منا في اطلاق هذه النصوص من أسرها، تقوية لذاكرتنا، وتمسكا ايجابيا بإرثنا المسرحي وهذا أقل مايستوجبه الظرف الثقافي الراهن.

حسن بحراوي

حول التمثيل المغربي

الاوراوي

سبق لنا فكتبنا في غير مافرصة عن التمثيل وفوائده الجمة، وآخرها بمناسبة رواية «صلاح الدين الايوبي» التي قام بتمثيلها زمرة من الشبيبة والرياضة في مسرح النهضة بالعاصمة حسبما يذكر ذلك القراء.

وفاض القلم في تلك الفرصة، وبتلك المناسبة، بما عنَّ للفكر من بعض الملاحظات التي تناسب الموضوع وترمي لغاية واحدة وغرض سام هو تعميم النهضة الأدبية وتشجيع الشبيبة المدرسية كيفما كانت وأينما كانت في مختلف وطننا المغربي العزيز. ومن بين تلك الملاحظات التي لفظ بها القلم إذ ذاك، وفهم منها بعض افراد الشبيبة السلاوية ــ زاد الله في معناهم وأقر عين الأمة بثقافة وحصافة كافة أبنائها المتنورين ــ غير ماقصدنا ظانين أنها موجهة اليهم بالخصوص مانضطر لاعادة تسطيره الان زيادة في البيان، وهو أن الشبيبة الرباطية كأختها الفاسية والبيضاوية قد قامت بما يجب عليها في هذا المضمار (التمثيل) فأين غيرها من بقية الشبان والتلامذة في المدن الأخرى؟

وليس التعليم والمدارس منتشرين في سائر جهات المغرب حتى في قبائله..؟ أو النبوغ قاصرا على أبناء هذه الحواضر الثلاث؟ ــ فاس، الرباط، البيضاء ــ ذلك لانخاله واقعا..

حمل بعض الشبيبة المذكورة كلامنا على هذا المحمل.. حسبما بلغني، فقاموا يحركون بعضهم بعضا.. ويواصلون ليلهم بنهارهم لاقتفاء أثر من سبقهم في فن التمثيل، فسرنا عملهم وحمدناه وحبذناه وشكرنا ذلك الفهم المفيد الذي عاد بنتيجة حسنة، وأخرج لنا جوقا تمثيليا اخر من شبيبة سلاوية متنورة، لاشك أنها ستتحد مع أختها الرباطية، وتسيران معا في سبيل خطتهما الفنية، ونهضتهما المباركة التي نرجو أن يكون من ورائها نفع العدوتين (الرباط ــ سلا) بل المغرب بأسره.

لقد كان القصد في الحقيقة بتلك الملاحظة هو تحريك همم الشبيبة في بلاد المغرب البعيدة العديدة كمراكش ومكناس وآسفي والجديدة وغيرها وبقية البقاع المغربية التي لم تبد حتى الان أي بارقة من شبابها تدل على مبلغ نهضتهم ويقظتهم ودبيب الروح الأدبية في جسم جامعتهم القومية، وليس عدم قصد الشبيبة السلاوية فيما ذكر لأنها أسمى أو أحط من ذلك، بل لأنها والشبيبة الرباطية ــ في نظري ونظر الصواب والواقع ــ كالشيء الواحد، فإذا نوهت الصحافة يوما بالشبيبة الرباطية فقد نوهت في ضمن ذلك بالسلاوية أيضا، واذا سجلت أقلام الكتبة لاحداهما

فخرا فإن ذيله ينسحب على الأخرى، لأنهما أبناء بلدة واحدة لايفصل بين طرفيها الا الوادي الذي تعددت اليوم طرق المواصلات فوق متنه الضيق حتى أصبح الحال وكأنه لافاصل بالكلية، ولأنهما ــ أي الشبيبتان ــ علاوة على ذلك خريجو مدارس واحدة وتعليم واحد فطينتهما ونشأتهما وتربيتهما متحدة اتحادا كليا محسوسا لاوجه معه لأن نفرق بينهما وندعو كل واحدة منهما باسم خاص.

أو ليس يجدربنا اليوم، ونحن في عصر العلم والرقي والاتحاد، أن نقوض تلك الفروق الواهية البالية، التي ولدتها الجهالة والغباوة قديما بين ابناء بقعة واحدة، ونقرأ عنها في التاريخ سطورا مضحكة مبكية، لايمحو عارها من وجه الماضي، ويزيل أثرها من عقول بعض بسطاء العوام الا مايجب أن يستمر عليه من سلوك طريق الائتلاف والاتحاد في سائر شؤوننا القومية ومصالحنا الأهلية، وخصوصا المشاريع الأدبية التي فيها الناس جميعا سواء.

وقد كان ينبغي للشبيبة السلاوية أن تندمج مع أختها الرباطية في أول تمثيل قامت به كما ينبغي لهاته لو شاركت تلك في تمثيلها الأخير لأن في مشاركتهما تكثير عددهما، وتقوية مركزهما، وفي ذلك مايكفل لهما التعاون طبعا على تدليل ماعسى أن يعترضهما في طريقهما من المصاعب العادية التي تعترض غالبا المشاريع الجديدة في بدايتها.

وعلى كل حال فحيث كان ماكان فلتمد الان كل من الشبيبتين للأخرى يد.. المساعدة وليكن رائدهما الوفاق والائتلاف، وليستعن بعضهما ببعض في أعمالهما التمثيلية المقبلة التي ستكون ان شاء الله أرق وأحسن من سابقاتها، وأكثر اتقانا وابداعا، لاسيما وقد رأينا ماأكدلنا ذلك، وسرنا بنوع خاص، وهو امتزاج عواطف الشبيبتين امتزاجا يبشر بحسن مستقبلهما الزاهر.

لنشن عنان القلم الآن الى الكلام على التمثيل الأخير الذي قامت به الشبيبة السلاوية، فأتقنت أدواره، وأدت فصوله بكيفية جميلة أحرزت اعجاب جميع الحاضرين، وقوبلت بالاستحسان التام.

نعم قامت الشبيبة السلاوية بتمثيل رواية (الرشيد والبرامكة) تلك الرواية الشهيرة الجامعة من العبر والعظات مايترك مفعوله في النفوس الحية اثرا عميقا، تنسكب معه العبرات، وتضيق عنه العبارات.

وقد أجاد على الاجمال جميع الممثلين الذين شاركوا في القيام بأدوار هاته الرواية، سواء من حيث المحافظة على اللغة العربية الفصحى التي هي من جملة الغايات الأكيدة المقصودة من التمثيل، أو من حيث رعاية المناظر الرائعة التي كانت هيأتها الجميلة وصبغتها الخصوصية تلائم كل موقف من مواقف الرواية، أو من حيث الملابس التي لامبالغة اذا قلنا انها تفوق كثيرا غيرها في الاجادة والاصابة الى غير ذلك من العوامل التي زادت المشهد جمالا وجلالا وجعلت الألسن تنوه باعضاء الشبيبة السلاوية، وتثني على مقدرتهم وعبقريتهم.. وقبل أن نغادر الموضوع نلفت أنظار اللجنة التمثيلية (السلاوية وغيرها) لأمور فنية يجب التنبه لها استقبالا في التمثيل :

1 ــ المحافظة على الاوقات المقدرة فيه بدءاً واختتاما وهي تبتدىء في الساعة الثامنة

ونصف مساءا وتنتهي في الحادية عشرة ونصف في سائر المراسح التمثيلية في العالم الا في بعض النوادي الاستثنائية التي لها أوقات معلومة خاصة بها، أو حتى اذا كانت الرواية الممثلة ذات فصول طويلة الذيل فإن عملية القص والاختصار مشروعة بين أرباب الفن.

2 ــ اذا اكتمل الجمع وامتلأت المقاعد كلها فلا يسوغ الدخول لمن يأت بعد ذلك ولو كانت بيده ورقة الدخول..

3 ــ ينبغي الاستعانة بأعوان المراسح الاختصاصيين في الأمور الثانوية التي لادخل لها في ماهية التمثيل مثل اقتبال الواردين وتنظيم جلوسهم في مقاعدهم حسب الأوراق التي لديهم..

4 ــ... عدم المجازفة بالتصفيق في غير المحلات المناسبة له لأن الاقدام على ذلك لمجرد كلمة متعارفة يلفظ بها الممثل يبرهن على مبلغ جهل المصفقين بالتاريخ ووقائعه المشهورة فالأليق ألا يقع ذلك الا في المواقف الغريبة والمناسبات المهمة التي تدعو الى الاستعجاب..

5 ــ مايفعله بعض البسطاء من مجاهرتهم بأصوات عالية أثناء أدوار بعض الممثلين كقولهم (قبحك اللّه ياخائن، لعنة الله عليك أيها الفاسق المارق) ومادروا أن القائم بدور تمثيل الخيانة والفسق حسبه المحاكاة والمشابهة ليرشد السامع للفضيلة ويحذره من الرذيلة بكيفية لاينبغي أن يجازى عليها، باستمصار اللعنة والخزي عليه.

6 ــ مراعاة أوصاف الممثلين في الأدوار التي تسند اليهم من جهة الطول والقصر وحسن المنظر وقبحه ورقة الصوت وجهوريته لاكما كان عليه بعض الممثلين وخصوصا المامون فإن ضعف صوته لم يكن ملائما لحالة دوره حتى أن بعض الأسماع كانت لاتصل اليها كل أقواله مع أهميتها..

7 ــ تجب مراعاة الوسط الذي وقعت فيه حادثة الرواية من جميع الوجوه والحيثيات حتى من جهة التلحين، فإذا كانت الرواية شرقية مثلا وكانت في بعض فصولها أشعار فينبغي تلحينها تلحينا شرقيا..

8 ــ يجب أن يعطى لكل ممثل مايتقنه ويناسب شخصيته ونفسيته من الأدوار لاكما كان عليه بعض المجالس الملوكية، فقد كانوا يتكلفون حركات غير مناسبة لحالتهم وللمقام، ويتمايلون تمايلا يربأ عنه النبهاء فضلا عن شعراء الدولة العباسية..

وليكن ختام قولي تنبيه لجان التمثيل بالمغرب عموما الى انتقاء الروايات المهمة النافعة وعلى الأخص منها ماله علاقة بشؤوننا المغربية، وتاريخ ماضينا الغابر مثل مافعلت الشبيبة الفاسية أخيرا من تمثيلها رواية (المنصور الذهبي) لأن مثلها يهمنا أكثر من غيرها.

جريدة السعادة

العدد 3252 السنة 1928.

ص 1 و2

على هامش نهضتنا التمثيلية

ادريس الودغيري

يقول علماء التاريخ ان اللغة العربية والأدب العربي لم يعرف هذا النوع من الفن الا في اواسط القرن التاسع عشر وأول من سبق اليه السوريون لتخرجهم في المدارس الاوربية، واختلاطهم بالاجانب ودراستهم الاداب الافرنجية ويقال في كتب الاداب أن أول من فعل هذا من السوريين «مارون النقاش» المتوفي سنة 1855 ولم يزل هذا الفن بين أظهر السوريين حتى تبوأ اسماعيل الخديوي عرش مصر فشجع الادباء وساعد الفنانين، وابتدى بعد ذلك أن فتح الفنان مسرح الاوبرا الخذيوية احتفالا به وإكراما لضيوفه من الاجانب واستقدم لها فرقة افرنجية مثلث بها رواية «عائدة» بالفرنسية، ووردت على مصر فرق كثيرة ومتنوعة مثّلت عدة روايات على مسرح الاسكندرية سنة 1876 ولكنهم فشلوا وأغلق المسرح الخديوي. فلم يفتح الا لجوقة سليمان الفرداحي والشيخ سلامة حجازي وكان التمثيل قبل هذين الرجلين ارستقراطيا لايحضره الا الحاكم والأمراء، ولما ولياه صار شعبيا جمهوريا عاما، وكان التمثيل حينئذ بعيدا عن الذوق والكمال لايرجع الى فن ولايعتمد على قاعدة ولغة الروايات سقيمة مسجوعة وأول خطوة خطاها هذا الفن في سبيل الكمال كانت بفضل الجوق الذي ألفه جورج أبيض بعون الخديوي.

ومازال هذا النوع الفني يجوب الأقطار طافيا وراسبا حتى دخل تونس والجزائر والمغرب الأقصى، أما في تونس فالهيئات وبعض المدارس يعنى به والشعب يؤيده شيئاما، وفي بعض مناطق الجزائر لايفقد بعض الانصار والمحبين، أما هنا في المغرب الأقصى وبفاس خصوصا فقد ظهر التمثيل في عهد الحماية الفرنسية الزاهر سنة 1928 على يد جمعية قدماء تلاميذه المدرسة الثانوية الادريسية برياسة الاستاذ المهدي النبغي وهذه الجمعية تعتبر بحق زعيمته ومظهرته في قطرنا، وقد كان يكون لها خطرها لولا فساد الاخلاق وسوء النوايا وقلة المال، وأذكر أن أول رواية عرضت على مسرح السراجين سنة 1929 (صلاح الدين الأيوبي) عدة مرات وبعدها رواية (انتصار البراءة) وكان لهذين الروايتين دوي استعجاب في الوسط الفاسي فكنت ترى المسرح غاصا بالجماهير المتنوعة يصفقون ويهتفون، وفي سنة 1931 أسست عدة فرق كالجوق الفاسي مثل روايتي «اليتيم المهمل» و«الاوصياء» وفرقة «نبغاء التمثيل العربي» مثلث «الأيتام وصدق الأخاء» ثم الجوق الفني، وجوقة النهضة. ثم صار الامر الى سلسلة فرق تتلاعب با وتنزله منزلة غير لائقة. وعلى كل حال فقد كان أدباء البلاد يشاركون ويباركون هذه النهضة الصغيرة ويحبذونها، الا أنهم لم يستطيعوا نصرتها في النهاية مع وجود طبقات الشعب على اختلافها، أغنياء وصعاليك يشجعون الأعمال بنفورهم بازدرائهم لانتاجاتهم الفنية كيفما كانت وتراهم كلما زارتهم راقصة باسم الشرق

والشرق منها بريء أو ممثلة بلقب آنسة أو ست ملتفين حولها، هذا يذكر وذاك يشهر ولكل مغزاه لاهوادة في نصرتها. وبعد فقد ظهرت منذ أشهر ثلاث فرقتان بفاس، فرقة المدرسة الثانوية بفاس وفرقة نبغاد التمثيل العربي، ومثلوا مرتين أو ثلاث في أبي الجنود والمدينة الجديدة. وقد تضامن معهم الشعب في أول الأمر ثم فشل وأراهم الان تقاعسوا عن العمل فليت شعري ماذا دهاهم وأظن — أن سبب تأخرهم هو سوء البخث وسوء العشير لأني منذ أيام اطلعت على بعض الأسباب من أحد رؤوس فرقة النبغاء أهمها يرجع الى سوء اختيار الافراد المخلصين الصالحين للفن وخدمته. وإني لأكتب هذه الكلمة فأنا أطلب الله أن يرزق الفن والفنيين في بلادنا جوا رائعا وقلبا جديدا.

فاس

جريدة السعادة

عدد 4622 السنة 1938

◆

المسرح المغربي في ربع قرن

حمادي عمور

منذ ربع قرن كان المغرب لاتوجد فيه أدنى حركة مسرحية ولايعرف عنها المغاربة اي شيء، بل لايدركون معنى المسرح البتة، اللهم الا النزر القليل من بعض الشباب المتحمسين الذين كانوا آنذاك يجدون في نفوسهم احساسا شديدا وميلا للقيام بمحاولة استثمار الحركة المسرحية في المغرب ــ وهم أقلية ضئيلة ــ غير أنهم عندما يحاولون أن يبرزوا تصاميم أفكارهم الى عالم الواقع تصدهم العوائق، الى أن حدث ماغير مجرى آرائهم وتطورت عقولهم، فاستكان لهم ماكانوا يحلمون به. وقد كان ذلك في سنة 1932 عند مازارت الفنانة المصرية «فاطمة رشدي» المغرب فلم تكد تعلن عن برامجها حتى كان هؤلاء من أول المصفقين وأول المتحمسين.

ولم يكن الجمهور في تلك الأثناء أقل من هؤلاء تعلقا وشغفا بالمسرح. فقد أدرك ــ بداهة ــ ماتنطوي عليه رسالة المسرح ومايسديه الى الانسانية من الفضائل الجمة. وبالتالي علم أنه داعي الاصلاح، وحارس الفضيلة، ومدرسة الشعب. فكان لهذا الفهم في نفوس اولائل الفدائيين ــ ويحق لنا أن نطلق عليهم هذا اللقب ــ أكبر مشجع لهم على المضي فيما هم مقبلون عليه، لأنهم كانوا يعتقدون أن الجمهور سيقابل أعمالهم بالاستهتار خصوصا وأن المغاربة لم يعرفوا المسرح قط، غير أن ثقتهم بنفسهم وميلهم الى الفن جعلاهم يشقون طريقهم بين المسالك الوعرة الشائكة. فأخذوا يضعون الاساس لبناء صرح مسرح مغربي عتيد على ضوء المبادىء الفنية المسرحية التي أسسها رجالات المسرح في الغرب، لأن جل هؤلاء الشباب المتحمس للفن كان يدرس اللغة الفرنسية فيطلع على الادباء والكتاب الغربيين الذين ابتكروا المسرح وأسسوا قواعده. ويكفينا دليلا في هذا الموضوع ان أول رواية مثلتها هذه الفرقة على خشبة المسرح المغربي هي رواية : «البخيل» الشهيرة للكاتب الكبير «موليير».

وقد تزعم هذه الحركة الجريئة المرحوم الاستاذ المهدي المنيعي نابغة المسرح ومؤسسه التي ترجم هذه الرواية الخالدة.

ويبدو لنا ــ مثلا ــ أن تشخيص مثل هذه الرواية التي لم تكن في مستوى مجتمعنا في ذلك الوقت، يبدو لنا أن الدافع اليها او الدافع الى التمثيل على العموم نزعة فنية خالصة. وهذه النزعة المقدسة تكفي كوثيقة للانسان للاشادة بتلك الروح الفنية التي تأججت من النفوس منذ ربع قرن ــ نستطيع الآن وقد بينا في غضون هذا الزمن الطويل شيئا يدعى محاولة لابراز تلك الفكرة المقدسة. ونستطيع ــ أيضا ــ أن نسير معها بخطوات سراع تنتزع بعض الصور اللامعة من ذكرياتنا فنقسم هذا الدأب الطويل والعمل المتواصل الى مراحل ثلاث تتسم كل واحدة منها

بخصائص كانت تتسع وتنمو كلما تقدم بنا الزمن.

من المفهوم أنه لما مثلت رواية «البخيل» وشاهدها الجمهور خامرته بعض العواطف التي تجمعت في اعجاب وتشجيع واندفاع نحو الأمام. ويبدو أن الذين تزعموا الحركة — وكانوا متصلين بالغرب عن طريق ثقافتهم — كانوا يشتملون على نزعة فنية أبهرهم أن يروا تشجيعا قويا. فاندفعوا للتو يعرضون رواية : «طرتيف» وهذا يؤيد نظرتنا السابقة من أن الدافع كان فنيا بحثا.

ونذكر — تأييدا لفكرتنا — أن النابغة المرحوم المهدي المنيعي الذي كان له شعور سامي للفن، وهو الذي ترجم روايتي : «البخيل» و«طرتيف» وأخريات بمساعدة بعض أعلام المسرح كعلال الجامعي والعلامة الاستاذ سيدي محمد السراج والاستاذ عبد الواحد الشاوي ونابغة الأدب المغربي المغفور له الاستاذ محمد القرى، وبمشاركة المرحومة «مارية أحمد» في العرض والموسيقار عبد الوهاب أكومي وغيره.

هذه دائرة صغيرة حاولت ونجحت — ولو على أقل تقدير — في استثارة الميل الى المسرح وخلق النزعة الفنية التي انطلقت بعد، يحفزها النبوغ والتقليد أحيانا الى الخلق والتمثيل. وليس لنا أن ندعي أن هؤلاء كانت تنقصهم الكفاءة فيما نيط بهم من شؤون المسرح والتمثيل؟ فقد حضر أحد الممثلين الاوربيين — في ذلك العهد تمثيل مسرحية اجتماعية مغربية فقال : «رغم أنني أجهل اللغة العربية فقد توفقت لمعرفة حوادث الرواية بتدقيق. وكل ذلك بفضل براعة التشخيص. واذ أهنئكم على نجاحكم آمل منكم ان تواظبوا على العمل، فمستقبلكم بسام».

وكذلك.. فقد ابتسم الشعور المغربي لفن المسرح وعده أحد الموجهين للحضارة، وتلقينا للاصلاح المباشر للطقات المختلفة وكذلك انبرى بعض الكتاب لكتابة مسرحيات منتزعة من صميم الحياة المغربية الواقعية التي ساهم في تكوينها كثير من الفرق من مختلف المدن المغربية يصح الان أن نعتبر أن المسرح في سائر مدن المغرب قد هدمت تلك المساعي الجبارة للسير به لأسباب اتفقت مع الظروف، ولن نستطيع ان نتبين خلال هذه الفترة حركة ولاهمسا، بعد أن كانت هذه الحركة قائمة منطلقة تعلن عن كفاءتها ومجهودها وعلى رأسها — بعد موت المرحوم المنيعي — «جمعيات قدماء التلاميذ» في أهم المدن. فقد كان سعي هؤلاء مشكورا، وكان منتجا في آن واحد. وبشكل ناصع الاطار. لأنه يجب ان نعرف أن يدا مساعدة تكفل لهم شؤون المسرح، وتوفر لهم مطالب التمثيل.

وهنا نقف — تقريبا — على سنة 1937 لنرى انعكاس الأمل وهمدة الحركة المسرحية بعد الحركة المذكورة التي قد نتصور أن بعدها الفتح المبين في عالم المسرح والتمثيل.

ولعل أكبر فوز أحرزته «جمعية قدماء التلاميذ» بفاس كان يوم أن عرضت رواية : «صلاح الدين الأيوبي» التي تأدت على أكمل وجه يرضي الفن، فانطلق الجمهور مشغوفا بالمسرح وبما يقوم به منطويا على تشجيعه وتقديره.

سوف لانطيل وقفتنا مابين 1937 و1945 لانه ليس هناك — مع الأسف — مايدعو للوقوف أو يدعو للانتباه.

فقد نعجب جميعا لذلك التدفق القوي الذي ابتدأت به الحركة أعني : أبعد تشخيص مايربو على الثلاثين رواية من دائرة المرحوم المنيعي وحدها الى جانب فرق أخرى تهمد الحياة التمثيلية؟ ولسوف تأتي الفرص التي نتبين فيها أسباب هذا الفتور والركود، هنا نلمح شكلا كالشبح أشبه ان يكون محاولة للبعث ونفض غبار الأرماس عن تلك الأماني والخواطر المؤودة من خواصر المتحمسين والداعين والناهضين بالفن المسرحي :

فقد قام الاستاذ عبد الواحد الشاوي وأجرى محاولاته فكان حليف النجاح في بعث الحركة المسرحية من جديد.

نحن الآن فيما يقرب من سنة 1945 حيث عاد للمسرح رواده وجمهوره. والتف الناس ينشؤون الفرق ويدعون لها من جديد وكان الواقع يؤيد شبه الأمل المعسول.

فقد أنشئت الفرق العديدة واستطالت الدعاية. وانقادت الابصار للمسرح، وكانت الحركة تغتنم فرصة الرغبة الملحة من الجمهور للسبب الآتي :

يدعونا نطاق البحث ان نعلل حركاتنا ونعلل تلك الاصباغ التي صاحبت الحركات فنقول : سبق أن قررنا من مستهل حديثنا ان المسرح في نهضته الأولى استجاب للداعي الفني الخالص، وانقاد لفكرة عبادة الفن وتقديسه، لأن هذه الحركة يتزعمها ذووا شعور وثقافة بارزين، فاقترن عملهم بالانشاء الفني والتشخيص الفني، وخلق الرغبة والاعجاب من الجمهور الراكد.

أما هؤلاء الذين تزعموا الحركة الثانية فقد صادف تيارهم تيارا اصلاحيا يدفع الشعب دراكا الى صبواته من المستقبل المنشود. فأعان المسرح في مرحلته الثانية على هذا الاصلاح، ودفع هو الآخر الجمهور الى تأييد مبادىء الاصلاح كتعليم الفتاة وفضل العلم، والانسلاخ من أهاب الرجعية الرثة. ولهذا كان المسرح يفوز بالاعجاب والتقدير من جميع الطبقات. ومن صميم النفس كناندعو لهذه الحركة بالرقي لاعلى أنها تؤدي عملها موفقة فيه، بل لأنها تعين على الاصلاح وتؤيد المتحمسين.

وبالرغم من انسحاق الاعتبار الفني في هذه المرحلة فقد كان هناك مايشبه المحاولة الى العودة الى المسرح على سبيل تشخيص الفكرة الفنية المجردة.

وفي هذه المرحلة تأسست «الفرقة التمثيلية الفاسية» التي عرضت مثلا «قف أيها المتهم» و«خطورة الزواج» «بالعلم ينتفي الفساد» «أصدقاء أم لصوص» «أين الاحسان» وفرقة الطالب التي انشأها نابغة المسرح وعميده الاستاذ «أحمد العبدي» بمشاركة الشريف الاستاذ محمد بن عبد الجليل الوزاني. ثم «فرقة النجم». وفرق أخرى متعددة بجميع المدن المغربية : كفرقة «كواكب المغرب» التي أسسها الاستاذ البشير العلج بالدار البيضاء والتي ساهمت بباع طويل في السير بالمسرح المغربي نحو المرتقى بجانب فرقة الاستاذ «أدمون خياط» وغيرهما. وكذلك حدث عن الرباط والجديدة ومراكش ومكناس حديث المعجب المسحور.

ولم يكن انشاء هاته الفرق انشاء خالصا، انما كان شبه ماينساح في الغدير الهادىء من دوائر كلما أصابته لمسات الاحياء.

فقد كان الاستاذ «الشاوي» بفرقته منسلخا عن فرقة المنيعي وكانت «فرقة الطالب» فرعا مستقلا عن فرقة الشاوي، ثم انقسمت هي الاخرى فكانت فرقة «النجم المغربي» التي صمدت للظروف وأدت أعمالها مشكورة عليها من لدن جمهورها لحد الوقت الذي نتكلم فيه.

مجلة الأثير العدد 43، ص 12

15 يناير 1952

نشأة المسرح المغربي

لم يشعر المغاربة بوجود المسرح الا في سنة 1923 عندما وفدت على المغرب فرقة تمثيلية بقيادة «عز الدين» ومشاركة «سلامة حجازي» ولم يكن (المغاربة) الناس يعرفون من المسليات والفرجات سوى آكلي الافاعي وقاصي الحكايات والضاربين على الدفوف والبهلوانيين. أما في الأعياد والأعراس والعقائق فكانت تقام في النادر حفلات البساط، وهي عبارة عن هزليات مرتجلة يمثلها هواة، ولم يكن ذلك الا شذوذا عن القاعدة وخروجا، لايمكن أن يكون له معنى المسرح.

واذن كانت سنة 1923 فاتحة عهد جديد للجمهور المغربي، الذي شاهد فرقة عز الدين التي مثلت رواية «روميو وجولييت» لشكسبير ورواية «صلاح الدين الأيوبي» التي تقع حوادثها أيام الحروب الصليبية ولم تكن هذه المناظر التي تدفع صفاتها الفنية المرء الى الاقتداء بها نقطة التحول في المسرح المغربي.

امكانيات متوفرة بالمغرب

وقد قام فيما يحتمل خلاف بين ممثل في الفرقة المصرية وبين رئيسها عز الدين فانشق عنه لما رأى من الامكانيات العظيمة بالمغرب واستقر بمراكش وألف فرقة تمثيلية محلية ظلت تمثل حتى سنة 1927 هزليات مرتجلة. وتحركت همم الأدباء لخلق حركة مسرحية زادت في قوتها حلول فرقة تمثيلية مصرية أخرى هذه الديار. ذلك أنه بعد النجاح العظيم الذي لقيته فرقة عز الدين جاءت فرقة أخرى بقيادة «حسن البنان» ونظمت جولة مسرحية مثلت فيها رواية موليير الشهيرة «الطبيب على الرغم منه» ولئن كانت رحلة فرقة عز الدين الى المغرب بمثابة كشف السر المسرحي للشعب المغربي فقد كانت رحلة «حسن البنان» عبارة عن اطلاع الطلبة وخاصة الفاسيين على روائع موليير.

نشوء المسرح المغربي

وللحين شرع طلبة فاس وعلى رأسهم «المهدي المنيعي» في ترجمة روايات موليير مثل : «تارتوف» و«البخيل» «والطبيب على الرغم منه» فقد أمدهم موليير في أسلوب رصين بدراسة جميع الطبائع البشرية ووصف جميع الأمزجة من جميع الاجناس مثل الماكر والبخيل والنشال والجاهل الذي يدعي العلم. وأخرج المنيعي «رواية البخيل» وأمام النجاح العظيم الذي أحرزته

أخرج رواية «المنافق» ونرى مما فرط ان سنة 1923 يمكن ان تعتبر سنة نشوء المسرح المغربي الوطني. واذا كانت هذه الحركة المسرحية قد فهمها حملة الاقلام فقد تعين انتظار ثلاثين سنة قبل تكوين فرق تمثيلية محترفة ومدرسة تمثيلية عززت المسرح المغربي في نهوضه. وكان رأس حملة الاقلام الذين شدوا أزر المسرح سنة 1923 في مهده شعراء وكتاب.

وقد أبو الا أن يؤلفوا ويكتبوا للفرق التمثيلية، فصنف الاستاذ المرحوم «محمد القري» روايات تعذر تمثيلها بالقطر لجهله لمسألة المنسرح وقد ظل ذلك نقطة ضعف عند جميع الفرق التمثيلية الأولى، حتى تأثر الكتاب بالمؤلفين الاجانب المصريين واللبنانيين وغيرهم، فاكتسب المسرح المهنة الضرورية.

وكان مما ألفه القري مسرحيات لكل منها اربعة فصول وهما : «اليتيم المهمل» و«العلم ونتائجه» وقد مثلتها فرقة «الجوق الفاسي» في جولة في المدن المغربية.

نهضة المسرح تتجلى في أربعة مراكز : فاس، الرباط، سلا، البيضاء

كان المسرح المغربي منذ البدء مسرحا حضريا محليا ـــ وكانت المراكز الاربعة لهذه الحركة هي فاس، الرباط وسلا والدار البيضاء. ففي فاس رأينا أن المنيعي كان يخرج ويؤلف مع جماعة من الطلبة ترجمة روايات موليير. وكانت هذه المحاولة قصيرة الأجل، وقد بدأ «الجوق الفاسي» تمثيله بروايات القري وظل يواصل نشاطه. وفي سنة 1929 نظمت مسابقة للتأليف لم تنل الا نجاحا ضعيفا اذ لم تقبل الا رواية واحدة في هذه المباراة. وظهرت الحركة المسرحية بسلا قبل سنة 1927 بتأليف «جمعية قدماء تلاميذ سلا» التي مثلت رواية حربية قيمة ألفها كاتب لبناني بعنوان «الرشيد والبرامكة» وحظيت باقبال منقطع النظير وكان يوم تمثيلها بالرباط مشهودا. ومالبث أن أقبل وفد من الأدباء البيضاويين يدعون الفرقة للشخوص الى البيضاء واعادة تمثيل الرواية. فلبي السلويون الدعوة ولقوا من التشجيع والتكريم في البيضاء ماهو معروف. وبعد مضي أشهر قلائل أخرجت الفرقة رواية «وفاء العرب» ومن بعد رواية «في سبيل التاج» ولقد لقيت هي الأخرى نجاحا مبينا، وبعد سنة 1930 تألقت بالرباط حركة شارك فيها قدماء كوليج مولاي يوسف، وقد مثلت هذه الحركة روايات جيدة مختلفة النوع.

أمسيات فاطمة رشدي

ووفدت الى المغرب سنة 1932 فرقة تمثيلية مصرية بقيادة «عزيز عيد»، وكانت بطلتها زوجته فاطمة رشدي. وكان عزيز عيد يعتبر مخرجا كبيرا، فقد درس المسرح الأوروبي وعمل بفرنسا وألمانيا وكانت الروايات التي قدمتها ذات اخراج بديع كان المقصود منه التأثير وإحداث الاندهاش، وقد نال عزيز عيد ماقصد اليه فنجح نجاحا باهرا فمثل مسرحية : «سميراميس» ومسرحية «مجنون ليلى» اللتين ألفهما أمير الشعراء المرحوم «أحمد شوقي» وإزاء هذا النجاح المبين طلب «الجوق الفاسي» من شوقي حق الاسبقية في تمثيل أول رواية يؤلفها فيما بعد وكانت تلك

المسرحية «أميرة الأندلس» وقد تسببت هذه الرواية في خلاف نشأ في الوسط المغربي حيث اعتبرها قادحة للوطن لأن صاحبها يصف وصفا غير مرض أحد ملوك المغرب العظماء «يوسف بن تاشفين» وبعد هذه المحاولة الفاشلة مثل الفاسيون رواية أخرى لشوقي وهي عنتر.

وفيما بين 1934 و1940 ألف «محمد الحرابلي» مع جماعة من قدماء مدرسة أبناء الأعيان فرقة «الهلال» بالدار البيضاء، ولم تكن هذه الروايات سوى سكيتشات جملها مكتوب بأسلوب ركيك.

السعادة ع 9333

31 مارس 1955

ماض اسمه المستقبل

نص مسرحي من عشرة تراكيب

محمد تيمد

الشخوص

1) الصباغ الأول : رجل في حوالي الخمسين
2) الصباغ الثاني : شاب في العشرين
3) القوي : كهل في الأربعين
4) الحارس
5) الشخص 1
6) الشخص 2
7) الشخص 3
8) الشخص 4
9) الطفل 1
10) الطفل 2
11) الشخص 5

المقدمة

1) تمر جنازتان
2) الحارس يأتي بالصباغين اللذين يصعدان الى الأعلى فوق الشبكة
3) شخصا الجنازتين بلسان مثل الشخوص الأخرى ويدخلان
4) يكون القوى لاهيا في إصلاح آلته ويستمر هكذا الى موعد تشغيلها

التقديم

يخرج الممثلون من بوابة الصندوق وبعد أن تنتهي الرقصة التعبيرية ويتكدسون فوق الصندوق يقف من بينهم فوق الصندوق من يقوم بدور العراف وقد أشعلت حراقية.

في هذه الأثناء يدخل الراوي

الراوي أيها السيدات والسادة : المسرحية التي نقدمها لكم اليوم مسرحية واقعية وكل تشابه بين شخوصها وأبطالها الحقيقيين من عظماء التاريخ والبطولات هو قبيل الصدفة ولا دخل للمؤلف في تصوره

يأخذون كلهم في إشغال الحراقيات وتحريكها في أقواس على مهل

في أحد الأزمان المكتظة بالانسان كان السكان من الأنس والجان يعيشون في طمأنينة وأمان يحكمهم أكبر أباطرة التيطان وقد انتشر بينهم العدل واستقام الميزان.

يبدأ الممثلون في أخذ أماكنهم في دائرة مدخلين في خطهم الراوي

وذات صباح تنطفىء الانارة ينام الملك أرضا وسط الممثلين المكونين للدائرة وهم يقفون على حافة النور الملقى عليهم من أعلى كما يخرج الراوي وكل هذا تحت الظلام

ينقسم الفضاء الى مستويين

مستوى أعلى وسطحه عبارة عن شبكة مبسوطة والمستوى الثاني عبارة عن عدة مكعبات تشكل ما يجسم مدينة قزمية يظهر فيها الممثلون كالعمالقة أما التلبيس فبالأسود

تشتعل الانارة على المستوى الأعلى حيث الصباغ الأول والصباغ الثاني منهمكان في العمل وتحت إنارة خافتة يعبر الحارس المستوى الأسفل وهو ينظر الى الصباغين الى أن يخرج من بقعة النور كل هذا والصباغ 2 يراقبه

الصباغ 2 : يتوقف عن العمل بعد أن يلاحظ ابتعاد الحارس ليأخذ سيجارة كانت عالقة بظهر اذنه ثم يشعلها ويرتمي فوق الشبكة منهمكا في التدخين

الصباغ 1 : يجب أن نسرع قليلا فلم يبق على زوجتي إلا عشرة أيام

الصباغ 2 : أنا أحسدك، ستعود الى بيتك لتجد بانتظارك زوجة صالحة غبت عنها واحدا وثلاثين سنة، وبعدما تمضي معها يوما أو يومين يضاف الى أولادك طفل تناغيه تلعب معه.

الصباغ 1 : وأنت

الصباغ 2 : أنا

الصباغ 1 : أنت، الست رجلا... ؟

الصباغ 2 : يغضب فيرمي الصباغ 1 بالفرشاة التي تسقط الى المستوى الأسفل لقد نهيتك مرارا عن ذلك

الصباغ 1 : لن أنزل هذه المرة لاعادتها إليك

الصباغ 2 : (يبكي)

الصباغ 1 : انزل وخذ فرشاتك وعد الى العمل

الصباغ 2 : لست أفعل

الصباغ 1 : أرجوك

الصباغ 2 : قلت لن أفعل

الصباغ 1 : إنه لايخاف الموت

الصباغ 2 : ولست أخشى العذاب، لأنني لست زوجا ولن أخلف ورائي أطفالا أ خاف أن يلفظ بهم الى الشارع، فأنا يا شيخي العجوز إن مت لن يندبني الا قب و...

الصباغ 1 : أنت على حق

يبدأ في النزول الى المستوى الأسفل

لماذا ربطوا حياتي بهذا الرجل الأخرق

ترتفع الانارة قليلا في المستوى الأسفل وبالأخص تضاء أرجل الشخوص يأخذ الصباغ 1 في البحث عن الفرشاة بين أرجلهم

ليتني لم أكن متزوجا إذن لأريته ألوانا من العناد... لماذا تزوجت... لماذا سوف أترك خلفي أطفالا ربما أرغموا على أن يصبغوا بالبياض ما نصبغه نحن اليوم بالسواد.

الصباغ 2 : يتتبع عمل الصباغ 1 وهو يضحك

الصباغ 1 : لك أن تضحك... من الصعب العثور على هذه الفرشاة... إنه يضحك... يعثر على الفرشاة ومع ذلك يظل يبحث

ترتفع الانارة أكثر على المستوى الأسفل فيبدو أولئك الأشخاص بلحيات طويلة وأظافر هي الأخرى طويلة وبلباس داكن ذي رقبة ملونة.

التركيب الثاني

القوى : يدخل القوى وهو يحمل آلة ذات أصوات غريبة يصعد أحد المكعبات ويشغل آلته.

الصباغ 2 : يضحك دائما

الشخوص : كل شخوص المستوى الاسفل يجثون على ركبهم فتتوقف الاصوات.

الصباغ 1 : يبحث دائما عن الفرشات وهي بيده

لك أن تضحك. أما إذا استطعت العثور على هذه الفرشاة اللعينة فسوف يضاف الى عمري مامقداره لا أعرفه الآن

الصباغ 2 : متهكما ومازحا

اتعرف ان موعد المراقبة قد حان ؟

الصباغ 1 : تستطيع ان تتهكم كيف تشاء فانت ماكنت ولن تكون ابا.. ماانت الا وغد طاغ وحقير لن تستطيع من الآن ان تسيطر على بخرافة الزواج والاهل والولد سوف اطلق نعم سوف اطلق افهمت

الصباغ 2 : مظهرا الجدية

اصعد وكفاك هراء هيا عجل.. اني اراه قادما

الصباغ 1 : وهو يصعد وهو يهمس ويتمتم

ما العمل.. سوف يكون اسمه موسى او عيسى او لربما كان مريم يصل الى المستوى الاعلى لاهثا

الصباغ 2 : يمد يده لأخذ الفرشاة

الصباغ 1 :يمدها له

لقد بحثت عنها كثيرا ولم أعثر عليها فما العمل.. أليس هذا ماكنت تريد

الصباغ 2 : سنوهمهم اننا نشتغل معا هيا تحرك

الصباغ 1 : انا لاأحب الكذب

الصنباغ 2 : حتى وان كان لانقاذ حياتك

الصباغ 1 : في موجة هذيان

الموت الارملة الايتام.. سوف اكذب من اجل كل هذا.. سوف اصبغ هذا الليل

الاثنان : يصمتان وينهمكان في العمل

القوى : يشغل الالة من جديد

الشخوص : يتحركون في تعبيرات جسدية انكماشية حتى تدل على طول الانتظار الذي ينم عن اليأس وهم ينطقون بكلام هو اقرب الى اصوات الحيوانات لو كان في مقدورها تلفظ هذه الكلمات : حب ــ عذاب ــ انسان ــ حياة ــ بؤس.

وعندما ينتهون يخيم الظلام على المستوى الاسفل

الصباغ 2 : منذ متى وانت متزوج

الصباغ 1 : ابي وحده هو الذي يعرف

الصباغ 2 : لابد ان اباك كان قاسيا معك

الصباغ 1 : ككل الاباء.. الا تحفظ قول صاحب المعرة معرة النعمان.. أوف لا اظنك تفهم شيئا من كل هذه الامور، قل لي هل انت مثقف

الصباغ 2 : اجل انا مثقف.. اتعرف لماذا.. لان صاحبي في رحلة الليل هذه مثقف فهو يحفظ اسماء الثوريين بدون استثناء لانه يزرعهم في حديثه كما تزرع البطاطس وذلك كلما سنحت له الظروف والغريب انه قبل ان يذكر لك اسم اي واحد منهم يلتفت يمنة ويسرة ثم يرسلها همسا الى اذنك كالسهم المطلي بالصابون البلدي

الصباغ 1 : اننا لانقول السهم وربما اردت ان تقول السمكة.. لا تغضب فانا لست باحسن منك في شيء ولكنها فلتات اللسان وزلات النطق وليس في اللسان عظم.. نحن كثيرا مانريد ان نقول الحب فنلفظ الحرب ونريد ان نقول السلام فنقول السلاح وكثيرا مانريد ان نقول الاستعمار فنقول وكثيرا ما نريد ان نقول/فنقول ونقول/فنقول وبين القول والقول

الصباغ 2 : يضيع الليل والنهار

الصباغ 1 : وضياع الليل والنهار معناه موت الارادة

الصباغ 2 : الا تعتقد انك احمق

الصباغ 1 : انا ؟

الصباغ 2 : نعم انت

الصباغ 1 : لست غبيا

الصباغ 2 : انا لم اقل ذلك ولكنني اريد ان اقول فاقول بانك تبدو مضحكا في بعض الاحيان

الصباغ 1 : هكذا انت كلما حاولت ان اتحدث معك في اشياء غيرت مجرى الحديث

الصباغ 2 : انت تحدثني عن الناس وأنا أريد ان تحدثني عن نفسك، ان تنسلخ عن الناس ان تقول فعلت ولا تقل فعلوا لي او للتاريخ

الصباغ 1 : اعتقد اننا توقفنا عن العمل

الصباغ 2 : اعرف ذلك ولن استأنف العمل الا اذا حدثتني عن طفولتك

الصباغ 1 : ينهض بمساعدته

الصباغ 2 : يعيد اليه فرشاته

الاثنان : ينهمكان في العمل في صمت

يعود الحارس مارا في عكس اتجاه المرة الأولى اي انه يعود الى الجانب الذي انطلق منه اولا. ولكنه في هذه المرة يتوقف تحت الصباغين قليلا قبل ان يتابع سيره

الصباغ 2 : هل تحسنت حالتك.. لست ادري لماذا شعرت بالخوف عليك.. قل هل تشعر بالراحة.. لا تتعب نفسك كثيرا.. سمعتهم يقولون انه عندما يصطبغ الليل سوف يعم الرخاء الى أن يجد الشغل من يشتغل والانتاج من يستهلك.. لن يكون هناك وقت للراحة سوف لن نعد النهار بمثل هذه السويعات التي تتقلص شتاء لتتمدد صيفا سيكون النهار عمرا كاملا.. هيا هيا تشجع واصبغ وجه الليل الاسود.. وغن معي

القوي : يشغل آلته من جديد فتسمع ومنها تنطلق الموسيقى ويبدأ الشخوص في الرقص

الصباغ 2 : يغني

من لهيب الشمس ذوبنا الصباغة
لنصبغ ليلنا جيلا بعد جيل
الى جيل الحجارة
من أجل الرخاء الموعود
من أجل الشغل الموعود
وللخبز تلواك في كل فم
من لهيب الشمس سوف نحرث مرتين
ونحصد مرتين
أمطارنا من قطرات القمر
ورحلة العمر النهار

ينتهي من الغناء يلتفت الى الصباغ 1

ألم تعد تعجبك اغنيتي

يشير على الشخوص بالتوقف عن الرقص

ينكمشون كل فوق مكعب كالصخور

الصباغ 2 :وقد بدأ يشتغل

ولماذا سألتني ما اذا كنت اعزب

الصباغ 1 : يتوقف عن العمل ويلتفت اليه

لانني اتأسف لك فبعد ان ننتهي من صباغة الليل لن تجد اين تقضي امسياتك سوف لن تكون هنا لك امسيات.. سوف تضيع

الصباغ 2 : يهدد برمي الفرشاة

يكفي أن أرخي عليها اصبعي والنتيجة تعرفها جيدا

الصباغ 1 : ينظر اليه مشدوها...

الصباغ 2 : لماذا اذن سوف اساهم في حرمان نفسي من سواد الليل سوف القي

بهذه الفرشاة وانزل ثم اذهب..

الصباغ 1 : الى اين.. الى الجحيم وأنا من ورائك.. اما اذا رميت بها هذه المرة فلن انزل وإن كان القصاص دمي

الصباغ 2 : يضحك
أنت تقول هذا لأنك تعرف أن دمك هو القصاص فعلا

الصباغ 1 : يقترب من الصباغ 2 محاولا ضربه بالفرشاة على رأسه لقد عيل صبري

الصباغ 2 : يتقي الضربة بفرشاته ويبقيان في جمود هكذا

التركيب الثالث

القوى : يشغل آلته فتنبعث منها موسيقى

الشخوص : يتحركون في رقصة تدل على الغضب والعنف مع مصاحبة الموسيقى بأصواتهم المبحوحة وتنتهي الرقصة مبتورة على ضجيج الصفارة

الصباغ 2 : يبتعد عن الصباغ 1 ويضع السيجارة في فمه من جديد ودون ان يشعلها هذه المرة انت ماتزال انسانا.. فانت على الأقل تغضب

الصباغ 1 : ينهمك في العمل محدثا نفسه
لو الصقوني بمتزوج مثلي لانهمكنا في العمل ونحن نتحدث عن الاسعار عن الكراء عن الاجور عن الغش وعن النساء.. لقد ارادوا موتي عندما وضعوني مع هذا الزوفري

ARCHIVE

الصباغ 2 : الذي يكون متوقفا عن العمل
هيا هيا اصبغ ليلك واغلق بوابة خربتك

الصباغ 1 : على حده وهو يشتغل دوما
لا انسانية فيه.. انه لايقدر ظروف رجل على وشك ان يصبح ابا للمرة الخامسة. لقد جعل مني مقتلا لوقته الميت.. كم هو فظيع ان يكون معك شخص آخر ومع ذلك تجد نفسك متحدثا الى نفسك

الصباغ 2 : ذلك لانك لاتريد ان تتحدث الا فيما يعجبك انت

الصباغ 1 : لقد انتهيت ومنذ الآن لن نتحدث الا فيما يعجبنا معا

الصباغ 2 : لا فيما يعجبني انا والا..

الصباغ 1 : طيب هيا استأنف العمل ارجوك

الصباغ 2 : يعيد السيجارة الى اذنه ويبدأ العمل

الاثنان : يشتغلان في صمت

الصباغ 1 : بعد لحظة وهو يعمل
لم أكن اعتقد أن الليل بهذا الطول

الصباغ 2 : وهو يعمل كذلك

لست أدري لماذا كانت صباغته بالابيض.. هم يقولون انها ستعيد البصر الى العميان في البلد..

الصباغ 1 : لا اعتقد ذلك

الصباغ 2 : ولم

الصباغ 1 : لان العميان لاينظرون نهارا والنهار ولد مصبوغا

الصباغ 2 : ماقال انه ولد مصبوغا لم لايكون هو الاخر مطليا بالسواد المعتم والعميان هم وحدهم الذين يرون على حقيقته

في منتصف كلامه يكون قد توقف عن العمل وبعد النهاية يعود الى العمل

الصباغ 1 : على كل حال انا استطيع ان ارى بالنهار

الصباغ 2 : يتوقف

ماذا تستطيع ان ترى زوجتك الحامل لقمة الخبز وهي في طريقها الى فمك. الاعمى هو الاخر يستطيع رؤية زوجته ولربما كانت رؤيته لها اوضح من رؤيتك. هو الاخر يستطيع ان يدرك ماذا كان يأكل فولا او لفتا

الاثنان : يصمتان ويشتغلان قليلا ثم يرمي الصباغ 1 بالفرشاة

الصباغ 2 : ماهذا الصمت.. اتفكر فيما قلته.. لاتتعب نفسك.. الحياة مشحونة بالأمل

الصباغ 1 : افكر في الاموال التي تنفق في هذا المشروع

الصباغ 2 : وما شأنك انت بذلك

الصباغ 1 : اتساءل عن اهمية ذلك مادام يرد الرؤية للمكفوفين

الصباغ 2 : قديما سألتك نفس السؤال وتخاصمنا مما ارغمني على الالقاء بالفرشاة الى الأسفل

الصباغ 1 : ماذا تقول القيت بالفرشاة

الصباغ 2 : اجل ومنذ سنة

الصباغ 1 : تريد ان اموت

الصباغ 2 : سوف نموت معا يقال ان من يموتان في يوم واحد يحشران معا ويبعثان معا في زمن واحد وفي مكان واحد وانا لا اريد ان افارقك

الضباغ 1 : ومن قال لك انني اريد ان أموت

الصباغ 2 : انا اريد لك ذلك

الصباغ 1 : حتى وان كنت انا لا اريد

الصباغ 2 : اذن فانزل وأعد لي فرشاتي قبل ان يحضر المراقب

الصباغ 1 : ينزل وهو يهمس

حسنا.. عليك اللعنة..

الصباغ 2 : يضحك

الصباغ 1 : لك ان تضحك

يكررها وهو ينزل

يضحك دائما

الصباغ 1 : لازال يكررها وهو يبحث عن الفرشاة بين ارجل الشخوص المتصلبة، واخيرا يعثر تحت إحدى الارجل ولكنه لا يستطيع سحبها.

اووه. كيف استطيع انتزاعها من تحت هذه الصخرة الجلمود

يحاول ازاحة الرجل

ما اثقلها

يحاول دون يأس الى ان يتوقف وهو يلهث

يعود فيشعل ماكان قد تبقى من السيجارة التي اطفأها واعاده الى اذنه عندما صعد الصباغ 1 بالفرشاة

لابد انك كنت تحب ان تلعب لعبة اللصوص والشرطة.. ذلك اوضح في تصرفاتك معي فانا بالنسبة اليك الشرطي اه، ام اللص

يصيح باعلى صوته

قل ماذا ترى فيّ

الصباغ 1 : بعد صمت قصير وبهدوء

هما معا

الصباغ 2 : بهدوء

هما معا ام نحن معا

الصباغ 1 : على كل حال لم يبق لي معك اكثر مما فات

ينهمك في العمل وبعد لحظة

الصباغ 2 : اتعرف لماذا نحن نصبغ الليل

الصباغ 1 : لم يعد يهمني ان اعرف

الصباغ 2 : يعيد السيجارة الى اذنه ويستعد للعمل

الشيء الوحيد الذي حيرني هو : لماذا قرروا أن تكون الصباغة بالأبيض لم يختاروا الازرق مثلا؟ انه اكثر انشراحا من الابيض..

يصمت قليلا ويشتغل ثم يتوقف

ربما ارادوا الصفاء

يشتغل ثم يتوقف

ايه لم اسألك سؤالا

الصباغ 1 : ليس من الضروري

الصباغ 2 : كم كنت تدخن من السجائر في الليلة

الصباغ 1 : انت اعزب

الصباغ 2 : بالطبع.. لماذا هذا السؤال اتريد ان تصبح صهرا لي.. من ملامحك
وتقاسيم وجهك المتجعدة لابد ان تكون ابنتك جميلة.. بل فاتنة

الصباغ 1 : يغضب
كفى
لولا طول الزمن وماتبقى من قوتي ما استطعت.. يجب ان اتنفس
قليلا..
يشهق فيأخذه اختناق
امتلأت رأتاي برائحة الصباغة
يصعد وقد اختنقت انفاسه

الصباغ 2 : يكف عن الضحك

الصباغ 1 : يمد اليه الفرشة

الصباغ 2 : يأخذ الفرشاة

الصباغ 1 : يستلقي كان به حمى

الصباغ 2 : ماذا اصابك.. هل انت مريض
ينادي
ايها المراقب.. ايه ايها المراقب.. هنا رجل مريض.. ارسلوا اليه
الاسعاف انه يكاد يموت
يواسيه
اذا كنت تشعر بالاختناق فاسعل اسعل سعالا مستمرا ثم ابصق
هيااتكل على الله وجرب

الصباغ 1 : يسعل ثم يبصق

الصباغ 2 : يأخذ فرشاة الصباغ 1 ويعمل بكلتا يديه وبسرعة
هيا اعدها مرة اخرى

الصباغ 1 : بصوت متقطع
لا اقدر

الصباغ 2 : حاول.. حاول ارجوك.. اولا لاتسعل ولكن تكلم انطق باسم يبدأ
بالحاء زوجتك تدعى حرية ناديها..

الصباغ 1 : بالاشارة يصرح بأنه لايستطيع

الصباغ 2 : يقترب منه
انت لن تموت بهذه الطريقة. اليس كذلك. هل تشعر بالحمى. لقد
لفحك البرد وانت تدخل جو الأرض
يزيل بعضا من ثيابه ويقدمه للصباغ 1

خذ البس.. لاتستسلم.. قاوم

يساعده على الوقوف

الصباغ 2 : سوف اصمت

يحدث نفسه

يجب الا يموت هذا الرجل.. لانه لو حدث ذلك فسوف يقتلونني لا محالة.. انا لن اهاب الموت ولكن مايزعجني هو انني لا اعرف مااذا كان موته مبررا حقيقيا لقتلي أم سوف اقتل عبثا.. طبعا ستكون قتلة عبثا فانا لم ارفض العمل الم اطالب بشيء بل ولن اغضب احدا.. سوف يقال قتل المسكين لان نصفه مات

الصباغ 1 : ايه اشتغل اني اراه عائدا

الصباغ 2 :كأنه خرج من حلم

هل كنت تسمعني

الصباغ 1 : هل كنت واجما

الصباغ 2 : حسنا

الاثنان : يشتغلان في صمت

التركيب الرابع

القوي : يشغل آلته فتنطلق منها اجراس تبدأ بعيدة ثم تقترب وتقترب

الصباغ 2 : ترى ماذا عساهم يطعموننا في هذه المرة

الصباغ 1 : ولديهم شيء آخر غير الدقيق والفلفل الاحمر

الاثنان : ينتهيان من العمل ويجلس الصباغ 2 بينما بقي الصباغ 1 واقفا

الصباغ 1 : ومع ذلك فانت السبب في حرماننا مما كانت تحمله امك عندما كانت تأتي لزيارتنا من طرف اهل الدنيا.. هيا اعدد آنيتك انهم يقتربون

يخرج كيس بلاستيك ويمده الى الصباغ 2

الصباغ 2 : يخرج كيس بلاستيك هو الاخر.

يسمع محرك طائرة يقترب ويتدلى خيط من اعلى يربطان فيه الكيسين

الصباغ 2 : يربط الكيسين في الخيط

الكيسان يصعدان الى ان يغيبا

الاثنان : ينتظران

الصباغ 1 : لو أخذوا لهذا العمل اولئك الذين لاشغل لهم لانتهت الحملة في احسن الظروف وفي وقت ربما كان أقل

الصباغ 2 : ان اولئك الذين لايشتغلون هم الذين اشتكوا من طول الليل وشدة

سواده وانت ماذا كنت تشتغل

كنت فلاحا كانت لي قطعة توارثتها ابا عن جد

يضحك

الصباغ 2 : اذن فانت ماتزال محافظا على خصوصيات مهنتك.. كنت تصبغ الارض بالاخضر وها انت اليوم تصبغ سماء الليل بالابيض

الصباغ 1 : كفاك تهكما

الصباغ 2 : ولم لا نمزح قليلا حتى لانشعر بعناء هذه الرحلة الطويلة

الصباغ 1 : وانت ماذا كنت تشتغل. يعود الكيسان نازلان

الصباغ 2 : وهو ينهض لسحب الكيس من الخيط

خمن

يفك الكيس الاول ويرمي به الى الصباغ 1 ثم يفك الثاني ويعود الى مكانه هل خمنت

الصباغ 1 : اعذرني فانا ضعيف في حل الالغاز

الصباغ ط : حتى ولو ساعدتك على ذلك ببعض التوضيح

الصباغ 1 : لا اظن

الصباغ 2 : انظر

يقوم بحركات الكياس ميما

الصباغ 1 : لابد انك كنت راقص بالي اذن

الصباغ 2 : راقص بالي ؟

: نعم الصباغ 1

الصباغ 2 : يمسك بالصباغ 1 ويفعل به مايفعله الكياس في الحمام

الصباغ 1 : يصرخ

ماذا تفعل ايها الاخرق

الصباغ 2 : كيف! الا تحب الرقص

الصباغ 1 : كفى كفى

الصباغ 2 : انت ماتزال متوعكا.. استمع الى مفاصلك تقرع مع بعضها

الصباغ 1 : يتألم

اتركني.. اتركني ايها الاحمق

الصباغ 2 : انه الحمام.. الم تدخل الى الحمام من قبل

الصباغ 1 : عظامي انت تكسر عظامي اوه مفاصلي.. أي ضلوعي

يحاول قلب الصباغ 2 تحته

الصباغ 2 : يضاعف من قوته لشل حركة الصباغ 1 وهو يتكلم

عندما كنت كياسا لم يكن اي من الزبناء ليشعر بما يملأ رئتي من بخار الماء.. كنت ازيل ذلك المارج من النار واحمل اليهم الماء حتى اذا ما انتهيت خرجت يترك الصباغ 1 ويبتعد عنه كانه يحدث نفسه

الصباغ 1 : يتألم

الصباغ 2 : لانتظرهم وهم يخرجون مزهوين ليلفوا انفسهم في المنشفات او يرتدون حمامياتهم القطنية الدافئة.. لم اكن لاطلب منهم شيئا ولكنني كنت أشعر بانني اديت عملا يستوجب سف سبسي من الكيف المسوس حتى اذا ما اقفلوا خارجين مدوالي ببركة مما اطلق اله على ايديهم فدعوت لهم بالخير وطول العمر ثم احسيت جرعة شاي جامدة ووضعت البركة في العلبة القصديرية المشتركة بيننا نحن الكياسين الاربعة ثم اعود الى رئيسنا ليومىء لي ان هناك بطانة اخرى تنتظر الدبغ بعد ان طاب فيها الوسخ..

يصمت قليلا

هذا هو العمل الذي كنت اعيش منه كنت امسح الاجساد وها انا الان امسح الليل الاترى انهما عملان متقاربان

الصباغ 1 : لقد وعكتني

الصباغ 2 : لم ارد ذلك ولكن ولكن الحرارة المنخفضة هنا حولت ضعفي الى قوة واللذة التي كان من الممكن ان تشعر بها انت الى ألم

الصباغ 1 : يحاول الوقوف فلا يقدر

لست استطيع الوقوف

الصباغ 2 : معناه انك تريد الموت

الصباغ 1 : لقدمت قبل الف عام

الصباغ 2 : يتقدم منه ثم يساعده على الوقوف

الم يسبق لك ان زرت المقام

الصباغ 1 : جهلك به دليل على عدم زيارتك له.. انه كالجنة كلما عظمت حسناتك كانت على قدر عظمتها راحتك به ومتعتك

الصباغ 1 : لم افهم

الصباغ 2 : فيه تطعم وتكسي.. لقد قضيت به شهرا كاملا وفيه تعرفت على عجوز كان قد دخل منذ نصف قرن عندما تعرفت عليه كان شخصا مرحا يحبه الزبانية والنزلاء ء السواء كثير النكث وإذا حيوية ونشاط قاسمته القبو الذي كان عليه ان يقيم فيه سألني عن اسمي فلما اجبته قال هذا اسم لايليق بهذا المقام اسمك هذا غير مناسب ثم اضاف انا ايضا غيرت اسمي عندما دخلت الى هنا لاقضي ماتبقى من حياتي انت يابني هنا مولود

جديد ويجب ان يكون لك اسم جديد يعرفك به هؤلاء الناس لانك عندما تقضي شهرك وتودعنا ستكون في اذهان الجميع ميتا

الصباغ 1 : وماذا كان سبب زيارتك لهذا المقام
الصباغ 2 : قتلت زوجتي
الصباغ 1 : قتلت زوجتك
الصباغ 2 : هكذا قالوا في المحضر

يذهب ليشتغل

الصباغ 1 : الم تقل لي بانك لم تتزوج قط

يقترب منه

الصباغ 2 : هم قالوا ذلك
الصباغ 1 : تعني انهم كذبوا عليك
الصباغ 2 :انا لم اقل هذا
الصباغ 1 : اذن فلقد قتلتها.. والمقام عندك معناه السجن
الصباغ 2 : نحن جميعا قتلة ومن القي عليه القبض يؤدي ثمن جريمته وجريمة الاخرين
الصباغ 1 : وماذا كانت جريمة الشيخ العجوز
الصباغ 2 : تشاجر مع أحد الاشخاص وصاح به ظلمتني
الصباغ 1 : وهو يعود الى مكانه مستعدا للعمل

هذا غير معقول

الصباغ 2 : صدق اولا تصدق
الصباغ 1 : من أجل كلمة يحكم عليه بالسجن مدى الحياة وانت تقتل زوجتك ويحكم عليك بشهر، هذا غير معقول
الصباغ ط : لقد قدمت الزوجة رسالة الى العدالة تسامحني فيها وتطلب العفو عني
الصباغ 1 : لابد أنها زوجة كريمة
الصباغ 2 : لماذا قلت ذلك.. اتحس ان بينها وبين زوجتك فرقا
الصباغ 1 :كفى كفى لنشتغل قبل أن يلحق بنا الاخرون.. دعني من الكلام واعتبرني غير موجود
الصباغ 2 : لست أستطيع ذلك
لاصباغ 1 : حاول.. حاول ان تكلمني في خيالك
الصباغ 2 : سأحاول

تسقط الفرشاة من يده

جربت

الصباغ 1 : ينظر اليه في صمت

الصباغ 2 : سقطت الفرشاة

الصباغ 1 : لن انزل

الصباغ 2 : وابنك وزوجتك الحامل..

الصباغ 1 : لايهمني ذلك

الصباغ 2 : هل انت جاد فيما تقول

الصباغ 1 : وواثق كذلك

الصباغ 2 : اني اتخيلهم وهم يقتادوننا تحت السياط نحو المقصلة في زحمة من اولئك العاطلين المتفرجين ثم أراهم وقد وضعوا رأسك.. اوف لا استطيع ان اكمل.. فانت تعرف البقية

الصباغ 1 : قلت لك اعرف البقية وما بعد البقية لن أنزل فانا لاأخاف المقصلة ولا البنادق ولا غرفة الغاز بل ولا حتى الكرسي الكهربائي اتسمع

يصيح ثلاث مرات

اتسمع أتسمع اتسمع

الصباغ 2 : لقد امسيت شجاعا

الصبغ 1 : بامكانك ان تسميني ماتشاء فانا لن أنزل

الصباغ 2 : حسنا سوف انزل بنفسي..

يهم بالنزول

وأخبرك انني سأحاول الهرب وفي ذلك الوقت فكر كيف تبرر غيابي لهم

الصباغ 1 : لايجيبه

الصباغ 2 : ينزل

الصباغ 1 : الملعون.. لقد انزلني واصعدني ما يكفي لقد جعل مني دمية تحركها عاطفة الابوة والمسؤول ابنك. ابنتك زوجتك لقد كنت غبيا عندما كنت أخشى لامبالاته مع أنه ليس باقوى مني بل انه اضعف واشد خوفا على حياته

الصباغ 2 : يبحث عن الفرشة بين ارجل الشخوص فيعثر على زجاجة خمر

الله.. خمر.. كم أنا عطشان.. لقد جفف حلقي ذلك العجوز باحاجيه التافهة يشرب الزجاجة كلها دفعة واحدة

لم اذق حياتي شرابا مث لهذا عسلي خفيف..

يصمت برهة

ايه أيها العجوز لقد ولدت زوجتك بغلا ذا ثلاثة أرجل وحمارة باذن واحدة هذا ما يقوله عنك الناس بالأرض ايعجبك هذا قل أيعجبك أن

تلك زوجتك ما يبشر بعلامة الساعة... لقد قرر الفقهاء قتلها وما ولدت...

يصعد والزجاجة في يدي يدل الفرشاة

تفضل أتريد ان تشرب نخب زوجتك.. لقد اخطأ الفقهاء عندما أقاموا عليها حدا كان عليهم ان يقيموه عليك لانك انت صاحب النطفة

الصباغ 1 : اي الفرشاة

الصباغ 2 : يقولون ان زوجتك ولدت بغلا وحمارة.. خذ اشرب كي تنسى

الصباغ 1 : وكيف عرفوا ان زوجتي ولدت

الصباغ 2 : لست ادري الا تشرب

الصباغ 1 : يضرب الزجاجة فتسقط

الصباغ 2 : ارأيت ماذا فعلت

ينزل مرة ثانية

الصباغ 1 : يعمل

الصباغ 2 : يأخذ الفرشاة ثم يصعد ويبدأ العمل وهو سكران يغني

التركيب الخامس

تنطفيء الانارة على الصباغين وتشتغل بالأسفل على الشخوص

القوي : يشغل آلته

تنطلق موسيقى هوس إلكتروني

الشخوص : يقفون صفا واحدا ويضحكون

القوى : يخرج سوطا يضرب به في الفضاء

تتغير الوان الانارة مع كل ضربة تصدر عن السوط

الشخوص : يديرون ظهورهم للجمهور

يسمع التسجيل الذي هو عبادة عن مواويل وموشحات

يرقصون وقد تحزموا كالراقصات العربيات

تشتعل الانارة على الصباغين ويقل التسجيل

الصباغ 1 : يطل الى أسفل صائحا

دعوا زوجتي وما ولدت ان كان بغلا فانا ابوه وان كانت حمارة فهي ابنتي.. إني أنا البغل الكبير الاعرج والحمارة القرماطة.. ساعتكم قامت عندما طال في اعينكم ليل الجوع وليل العطش ليل الهزيمة ووهم النصر يتنفض كالمذبوح

الصباغ 2 : يقترب منه محاولا مساعدته

كفى لاتدفع بنفسك الى التهلكة.. هيا كفى لا تصدقهم فلربما

.كان ذلك من قبيل اشاعات الدباغين

الصباغ 1 : يبكي

الصباغ 2 : قالت لي جدتي إنه عندما تتلف احواض الدبغ، يطلقون اشاعة البغلة التي ولدت بغلا هذا يعيد الصلاحية للاحواض.. كفى بكاء إني أسمع طبولهم.. هيا دعك شجاعا كما كنت

الصباغ 1 : يضحك بأعلى صوته

يتوقف التسجيل تماما.

الشخوص : يجمدون

القوي : يحرك الالة ويضرب عليها وكأنما قد اصابها عطب

الصباغ 1 : الشجاعة لم لاتنصحني بالجبن لقد كنت شجاعا قبل ان اقبر لاول مرة لقد خدعني أناس من قبلك بالشجاعة ولكنني عندما فكرت فيها وجدتني اضحك كثيرا لقد قرأت عن اجاممنون الذي غرق في حرب دامت عشرين سنة كي يمحو العار الذي الحقه بامته باريس والين وعلمني قومي ان عنترة الاسود كان زاندا وذراعا لبني عبس في الوغي وفارا مريضا في السلم واطلعت على شجاعة ذلك البطل الذي يعرفه الليل وتعرفه الخيل ويعرفه السيف

يضحك

لاياولدي لم يعد في زمن صباغة الليل بامكان اي شخص ان يطلق على نفسه لقب البطل ولولا الخوف من الموت ماكان هنالك ابطال بالمرة

يتنهد

بعد عشرة ايام سوف اصير ابا لمن ربما حمل هذه الفرشاة ليتابع صباغة هذه الرقعة المظلمة بالبياض الناصع.. لقد كذبت عليك منذ الاول فانا قد تزوجت ثلاث مرات مرة قبل ولادتي ومرة عندما ولدت ومرة بعد ان دفنوني في مقبرة الغرباء وولدت في كل مرة ولعل كل ابنائي الان هم في مثل سنك

الصباغ 2 : يضحك ضحكة خفيفة

اذن تستطيع ان تكون ابالي

الصباغ 1 : تستطيع انت ايضا ان تكون ابنا لي فالأبوة علاقة تطبخها الصدمة

الصباغ 2 : أبتي

الصباغ 1 : ولدي

الصباغ 2 : أبي

الصباغ 1 : بني

الاثنان : يتوافقان وهما يرددان نفس الكلمتين ثم يفترقان وعندما يريدان ان يتعانقا مرة اخرى يشعران وكان قوة تجذب كلامنهما الى الخلق تثقا حركتهما حتى الجمود

القوي : منهمك دوما في ضرب الالة التي تنطلق بصوت كالصاعقة.
سمع تسجيل قوي ولكن بسرعة

نص التسجيل

والان يااحبائي الاطفال الصغار منهم والكبار
يتحول التسجيل الى ثقيل مرورا بالعادي اليكم هذه الحكاية اخترناها لكم من
يتحول الى السرعة دون المرور بالعادي
تراث امتكم المجيد الماجد حكاية
يتحول الى الثقيل مرورا بالعادي
هارون الرشيد والقاضي سوار
يتحول الى السريع مرورا بالعادي
وما جرى لهما مع بهلول الحكيم

القوي : اثناء كل هذا التسجيل يكون عاكفا على محاولة تصليح الالة وذلك بالتحريك والضرب

الشخص 1 : يتقدم من الجمهور
انا الرشيد..من.. الرشيد هارون جدي ابو العباس.. واختي هي العباسة ولي وزير عظيم من الفرس يدعى البرمكي واسمه الثاني..(يفكر)

الشخص 2 : يتقدم من الشخص 1 ويهمس في اذنه
جعفر يامولاي

الشخص 1 : يلتفت إليه مبتسما
ذكرتني ذكرك الله بالشهادة يوم خروج روحك

الشخص 2 : يرفع كفيه الى السماء مبتهلا :
آمين، من فمك لله يامولاي

الشخص 1 : مااسمه..

الشخص 2 : جعفر جعفر يامولاي

الشخص 1 : جعفر.. ارى ان هؤلاء القوم لم يعرفوني

الشخص 2 : انها افة اللباس التنكري هذا يامولاي.. فهل تسمح لي بان اقدم الدليل على انك الرشيد هارون يامولاي

الشخص 1 : افعل

الشخص 2 : يخرج من تحته تاجا يضعه فوق جبين الشخص 1
الشخص 1 : يتباهى ويترنح وهو يردد
بالتاج يعرف تميز الخراف من النعاج
القوي : يتوقف عن تحريك الالة
يسمع مسجلا باصوات اطفال يرددون (او باطفال)
عم بهلول أعم بهلول
اخبرنا هل هو مقتول
زرعنا القمح
حصدنا الفول
بالله عليك يابهلول
الشخص 1 : ماهذا ياسوار
الشخص 2 : يصغي قليلا
انهم الاطفال يامولاي يتبعون بهلول الحكيم
الشخص 1 : عرفت ذلك ولكن مامعنى مايرددون
الشخص 2 : وهل لكلام الاطفال معنى ياسيدي
الشخص 1 : هذا صحيح ولكن عندما يجمعون بين بهلول والمعقول والقمح والفول..
الشخص 3 : يقترب جريا نحو الشخصين ويتحدث الى الشخص 2 دون اكتراث بالشخص 1
سألتك ياسوار ياقاضي تها عن امرأة تزوجتها هي امي وانا ولدتها ان كنت القاضي حقا فقل إني عرفتها
الشخص 1 : يبتعد قليلا ويفكر
الشخص 2 : يحتار فيجره بعيدا عن الشخص 1
يرتفع صياح الاطفال
الشخص 2 : يبعد الأطفال (انا كانوا) وفكأنه يبعدهم
هيا اذهبوا ايها الشياطين
يلتفت الى بهلول
ألم تسنخ.. ام ترعو.. الم تلاحظ مولانا الرشيد. هيا ذب قبل ان يراك والا امرت بسجنك

الشخص 3 : اتبعدني وقد جئت أشكو اليك زوجتي لتقضى بيني وبينها
الشخص 2 : لسنا في المحكمة الآن هيا اغرب
الشخص 1 : يقترب
دعه ياسوار

الشخص 2 : مولاي
الشخص 1 : يقاطعه
قلت لك دعه
الشخص 2 : سمعا وطاعة ياأمير المؤمنين
الشخص 1 : ماقصتك يابهلول
الشخص 2 : يبعد الاطفال بالحركة
الشخص 1 : اتركهم
هنا يصمت الاطفال
الشخص 1 : يلتفت الى بهلول
قصتك مع زوجتك يابهلول عند النحاة تجد حلها كذلك
الشخص 3 : وأنّى لي ان اعرف وانا بهلول الجاهل المتسكع
الشخص 1 : واذا سألتك ان تعظني
الشخص3 : وبمواعظك، هذا ليلهم وهذا نهارهم
الشخص 1 : احسنت فزدني.. اعطه ياسوار الف درهم
الشخص 3 : هذي قصورهم وهذي قبورهم ولا حاجة بي اليهم
الشخص 1 : زدني إذن
الشخص 3 : لايقضى الدين بالدين يامولاي فاقض دينك من نفسك ورد الدين لمن له عليك دين
يفر هاربا
يرفتع صياح الأطفال بنشيدهم
القوي : يقوم بحركة تجعل الالة تسقط من يده
يتوقف التجسيل او يتوقف الاطفال عن الترديد.
ظلام.

يسدل الستار فاذا به قد علق عليه لافتة مكتوب عليها
لاتغادروا اماكنكم الا عندما يسدل الستار نهائيا
وبعد قراءة الجملة يبدأ الستار في الارتفاع قليلا قليلا ولمدة عشر دقائق وهي فترة الاستراحة
يتم انفتاح او نزوح الستار نهائيا
الاثنان : يتعانقان
الصباغ 2 : كم الساعة الان
الصباغ 1 :العاشرة.. اتعتقد ان باستطاعتهم ذلك
الصباغ 2 : انهم، في بعض الاحيان، يستطيعون كل شيء

الصباغ 1 : في بعض الاحيان، أليس كذلك

الصباغ 2 : بلى

الصباغ 1 : هذا يعني ان لدينا أملا

الصباغ 2 : هم الذين يخلقون الآمال وحدهم يعرفون كيف يحولونها الى يأس

الصباغ 1 : انت تداعبني فقط.. اليس كذلك.. ارجوك قل لي قل انك تدغدغني فقط تدغدني كيف اضحك.. طيب سأضحك من دغدغتك

يضحك ضحكة مصطنعة

الصباغ 2 : يغضب من ذلك

لاتضحك بهذه الطريقة.. انك تدفع بي الى الغثيان..

الصباغ 1 : يستمر في الضحك اكثر فاكثر

الصباغ 2 : اخرس.. اخرس والا..

الصباغ 1 : والا ماذا .. انا اعرف

يتابع وهو يضحك

والا رميت بالفرشاة واضربت عن العمل وتسببت لك في الموت وانت الرجل الذي يريد يعير أن يصير أبا بعد عشرة ايام.. اليس هذا مايروج في خلدك طيب.. ان مثل هذا التهديد لم يعد يجديك معي

الصباغ 2 : ليس هذا ما اريد..

الصباغ 1 : وماذا تريد هياتكلم

الصباغ 2 : سألقي بنفسي من هذه السموات السبع حيث اقف على الفراغ وذلك الى الارض التي تتلقفني بفم فاغر ثم تضرب علي صفحا من اللحود المطلية بالصمت

الصباغ 1 : اتحب الاستماع الى الاحاجي

الصباغ 2 : الاحاجي انواع فايها تعني

الصباغ 1 : احاجي الابطال مثلا

الصباغ 2 : والابطال انواع فايهم تعني

الصباغ 1 : ابطال صنعوا التاريخ

الصباغ 2 : والتاريخ انواع فاي نوع تعني.. هناك تاريخ التاريخ وهناك تاريخ بدون تاريخ بالأضافة الى تاريخ يصنعه التاريخ وتاريخ يفتخر به وتاريخ يسجل على الانسان وينساه الانسان

الصباغ 1 : لم افهم

الصباغ 2 : بليد.. اسمع.. تاريخ التاريخ تاريخ لم يظهر بعد، التاريخ الذي ليس له تاريخ هو تاريخ عطيل وديدمونة وياكو وشكسبير والتاريخ الذي صنعه

التاريخ هو تاريخ هتلر واليهود وهناك التاريخ الذي يفتخر به التاريخ وهو تاريخ صباغتنا لليل.. بقي التاريخ الذي يسجل على الانسان وينساه الانسان وهو تاريخ لااذكره انا نفسي الان.. مارأيك لو اشتغلنا قليلا

الصباغ 1 : حسن..
الاثنان : يصبغان
الصباغ 1 : يغني

من لهيب الشمس ذوبنا الصباغة
لنصبغ هذا الليل
جيلا بعد جيل
من اجل الرخاء الموعود
ليبقى الشعل بلاحدود
وللخبز تلواك في كل فم
من لهيب الشمس سوف نحرث مرتين
ونحصد مرتين
ومن قطرات القمر
ورحلة الليل الى النهار
صنعنا الصباغة
يلتفت الى الصباغ 2

هل تستطيع ان تعيد علي ماقلته عن التاريخ.. أجنبي.. الصراحة انني لم افهم شيئا مما قلته واتحدى اي واحد قد يتوهم انه فهم شيئا مما قيل.. اتعتقد اننا سوف ننتهي بعد عشرة ايام

الصباغ 2 : بإمكانك أن تقول إننا انتهينا وبهذا تسبق الزمن الى التفاؤل.. انظر الى الاخرين انهم يعملون في صمت.. اتعرف لماذا

الصباغ 1 : لانهم متزوجون
الصباغ 2 : ابدا.. اقترب
الصباغ 1 : يقترب منه
الصباغ 2 : يصيح
انهم مؤمنون
الصباغ 1 : ماذا
الصباغ 2 : مؤمنون
الاثنان . يصمتان لحظة ويعود الصباغ 1 الى مكانه ثم ينفجران ضاحكين
الصباغ 1 : يصمت ثم يصيح

صه

الصباغ 2 : يسكت

الصباغ 1 : قديما اعبت على كيفية ضحكي واراك الان تقلدني كما لو كنت قردا

الصباغ 2 : هل سبق ان رأيت قردا يضحك

الصباغ 1 : في حزن

بلى رأيته كان اسمه .. علمته احترام الناس وطرق المعاملة وعلمته كيف يشكر بنظراته من كان يقدم اليه نقودا

الصباغ 2 : باختصار كنت تعلمه كيف يكون منافقا

الصباغ 1 : يحزن اكثر

لست ادري، ولكنني كنت بحاجة الى ذلك القرد، لقد كان اذا رآني حزينا داعبني وابتسم أجل ابتسم القرود تبتسم

الصباغ 2 : واين هو الان

الصباغ 1 : من

الصباغ 2 : قردك الباسم

الصباغ 1 : على مضض

هل تقف معي ترحما على روحه الطيبة

الصباغ 2 : ولم لا.. ولكن عندي طلب

الصباغ 2 : كيف استطاع ان يموت

الصباغ 1 : انتحر المسكين

الصباغ 2 : انتحر

الصباغ 1 : اجل..

الصباغ 2 : كيف.. شنقا

الصباغ 1 : يحرك رأسه بلا

الصباغ 2 : بالرصاص

الصباغ 1 : نفس الحركة

الصباغ 2 : بسكين حاد

الصباغ 1 : نفس الحركة

الصباغ 2 : القى بنفسه في سقطة حرة

الصباغ 1 : لا

الصباغ 2 : وكيف

الصباغ 1 : تجرع سما كنت سأتجرعه أنا.. كنت اجتاز مرحلة عصيبة وقررت ان اودع هذا العالم فاشتريت سما ووضعته في الكوب تم غرقت في الصلاة على

نفسي والدعاء بالمغفرة لكل الذين ظلموني وعندما انتهيت من الصلاة اغمضت عيني ومددت يدي الى الطاولة بحثت عن الكوب فمد القرد المسكين يده واقاد يدي الى الكوب اخذت الكوب باصابع مرتعشة وحملته بسرعة الى فمي ثم صببته في حلقي واستغربت لانني لم اشعر باي مذاق بل وكآنني لم اشرب شيئا فتحت عيني وبدأت انتظر الموت والقرد امامي في مكانه المعتاد ينظر الى نظرات حزينة كانه يرثي حالي.. لقد كان ينكمش شيئا فشيئا ويذبل اكثر فاكثر الى ان انطفأت تلك الاشعة التي كانت تبدو في نظراته ثم هوى على الارض اسرعت اليه لقد مات عند ذلك علمت انه شرب السم

الصباغ 2 : اذن فلقد انقذك من الموت

الصباغ 1 : مسكين هو من قرد لازلت اذكره. عندما كنت اعود الى البيت.. اذكر كيف كان يستقيم واقفا ثم يقفز الى كتفي واذكر كيف كان يقرع اسنانه بقدم القرد

ثم يمد شفتيه الى اذني وكأنه يحكي لي عن همومه، واحزانه هو الاخر وبعد ذلك يقوم ليجلس امامي ويزيل من مؤخرته بعض ما يقلق راحته ثم ينظر اليه ويضعه في فمه

الصباغ 2 : الا تعرف اي نوع من القردة كان

الصباغ 1 : كان مجهول الاصل والنوع او ربما لم اكن انا من الذين يعرفون اصول القردة

الصباغ 2 : الا تذكر ما اذا كان اسود اللون

الصباغ 1 : تماما كهذا الليل

الاثنان : يشتغلان في صمت لحظة

دون ان تبدل عليهما الانارة بينما تقل في الاعلى على الشخوص

الشخوص : ومديدت التخمة عليهم فهم يضربو على بطونهم ويصدرون اصواتا بشعة (التكارع والنهاقة)

الصباغ 2 : كم الساعة الان

الصباغ 1 : لست ادري

الصباغ 2 : ينظر الى اعلى

يالله من قمر جميل مكتمل

الصباغ 1 : انه البدر

الصباغ 2 : اتراه كما اراه

الصباغ 1 : انه يكبر

الصباغ 2 : اتعتقد ذلك

الصباغ 1 : انظر.. انه يكبر

هنا تزداد الانارة عليهما قليلا

الصباغ 2 : الا ترى ان لونه يميل الى السواد

الصباغ 1 : ويكبر

الصباغ 2 : انه فظيع

الصباغ 1 : لاتقل ذلك حتى لاتبتلعنا الارض

الصباغ 2 : لقد ابتلعتنا ثم تقيأت فبصقتنا بعيدا عن أديمها نحن الآن ابعد من ان يصلنا لسانها

الصباغ 1 : الخسوف او بالاحرى الكسوف.. انه يختفي خلف هلال احمر

الصباغ 2 : حذار حذار انبطح ارضا انه يمر فوق رؤسنا

الاثنان : ينبطحان كالجنديين

يسمع صعيق الطائرات والصواريخ

الصباغ 1 : أشعر بالحرارة انها حرارة قاتلة

الصباغ 2 : يصاب باختناق

الصباغ 1 : ينزع ثيابه

الاثنان : يتألمان

تنطفىء عليهما الانارة تماما وتقل اسفل

الصباغ 1 : اين انت

الصباغ 2 : اني اهوى

تنطلق موسيقى ثم تتوقف فجأة وبعد ان تخف حدتها وعند توقف تشتعل الانارة دفعة واحدة

الصباغ 2 : واقفا

ما الذي حدث

الصباغ 1 : لست أدري.

الصباغ 2 : كان يجرني باسنانه بسرعة خارقة وكنت اهوى.. مددت يدي لانتشل منه نفسي فلم اكن ألمسه لقد كان فراغا ومع ذلك كنت اراه

الصباغ 1 : ينهض وهو يشعر بالبرد فيلبس ثيابه من جديد

من هو

الصباغ 2 : القرد

الصباغ 1 : القرد اي قرد

الصباغ 2 : قردك الذي شرب السم.. مكانك.. اتقبل

يخرج من كيسه وردة يقدمها للصباغ 1

الصباغ 1 : قبلت

الاثنان : يجمدان

ترتفع الانارة اسفل

القوي : يحرك آلته مرة اخرى

موسيقى مغربية

الشخوص : يرقصون رقصة مغربية

مع نهاية الرقصة تنطفىء الانارة

الصباغ 2 : انا نادم ياعمي..

الصباغ 1 : ولماذا تندم ولقد تزوجتها بمحض اختيارك

الصباغ 2 : ولكنك كنت تعلم هذا العمل الشاق لذلك كان عليك الا توافق ثم انها ابنتك فكيف قبلت ان تزوجها لشخص معلق المستقبل مثلي يصبغ الليل بالنهار

الصباغ 1 : انا احسدك على ذلك فبعد عشرة ايام ستصير أبا

الصباغ 2 : انا اصير ابا

الصباغ 1 : نعم انت.. وعندما تنتهي من عملك هذا في ورشة الليل ستجد بانتظارك بيتا وزوجة وطفلا.. انت لست مثلي وحيدا في هذه الدنيا.. نعم لقد ماتت زوجتي وكل ابنائي اثناء الغارة

الصباغ 2 : نحن اهلك انها ابنتك وانا من الآن اعتبرني ابنالك سنعيش جميعا انا هي وانت تحت سقف واحد اتعرف ياعم اني احبها اتقبل قل اتقبل ان تعيش معنا

الصباغ 1 : متشكر

يبدأ العمل وتسقط منه الفرشاة عدة مرات ولكنها لاتنزل الى اسفل

الصباغ 2 : يلاحظ ذلك فيحملها ليردها اليه

لقد هرمت ياشيخ ولسوف تكون وفاتي بسببك لامحالة قتلتني مرة حين زوجتني ففقدت من خصائصي الكثير

الصباغ 1 : انت الذي قتلت نفسك قبل ذلك اما انا فلقد اصبحت ارتعد انظر الى اصابعي انها لاتقوى على الامساك بالفرشاة

يقول هذا وهو يأخذ الفرشاة التي يردها اليه الصباغ 2

انظر جيدا

تطير الفرشاة من يده لتنزل الى اسفل هذه المرة

الصباغ 2 : ينزل ليأتي بالفرشاة

هذا الشيخ الهرم سيكون لي سببا في الموت

لقد فقد زوجته وابناءه الا تلك التي زوجني بها... لم يعد له اهل كما قال ولايريد ان يجعل منا اهلا لانه لايريد الارتباط باحد من جديد يصل الى اسفل ويبحث

التركيب السابع

الشخوص : تلتف حوله ويقومون بحركات تخيف الصباغ2

تلعب الانارة بريقا وامضا

الصباغ 2 : ماذا تنتظرون أن يصبغ الليل نحن نصبغ الليل لكم لكي تعملوا وتشتغلوا بدون انقطاع انا لا اخافكم فانتم لن تستطيعوا ان تفعلوا شيئا.. دعوني ابحث عن تلك الفرشاة انها حياتي ومستقبلكم

الشخوص : يرقصون حوله

الصباغ 2 : يرفض هو الآخر

الصباغ 1 : أين أنت هيا اسرع والا اوديت بحياتك وانت في ريعان شبابك هيا خلص نفسك من اولئك القوم اليائسين ياكلون اظافرهم ويشربون لحاهم.. هيا اسرع فاني أراهم قادمين انا لاتستطيع ذلك لانك في نفس المستوى معهم

الصباغ 2 : يسقط ويقصد السلم وهو يتألم الى ان يصعد

الشخوص : يبتعدون عنه وهم يضحكون ضحكا معتوها

الصباغ 1 : يساعده على الوقوف وياخذ الفرشاة ويغني

من لهيب الشمس ذوبنا الصباغة

الصباغ 2 : يقاطعه غاضبا

كفى

الصباغ 1 : حسن

الصباغ 2 : قال لي احدهم انها قصة طويلة

الصباغ 1 : نعم ولن نستطيع كتابتها فيما تبقى من تاريخنا

الصباغ 2 : دعني اشتغل

الصباغ 1 : لاتتعب نفسك اطلب تعويضي واحالتي على الذين ينتظرون.. لن يبكي من ورائي احد اتعرف ذلك وما أشقى الا تحس ان هناك من سوف يبكي اذا مت

القوى : يصيح كالبراح

وامن شاف نور وكشاف اسرار الكاف تمشي بالقاف وبوتفتاف
عندك تخاف تكل حشلاف وتقول زداف دردلاف اقاف

الصباغ 2 : اسمعت ماقاله البوق.. انهم قادمون بآلات العذاب ولعله دورنا هذه المرة ثم انه لم يبق إلا عشرة ايام واصيرابا اتعرف معنى ذلك

القوى : مرتى باقي لها عشر يام وتولد الرجلين قوات وبالغيس تطلات والعينين دوات والزوان قلات

الصباغ 2 : اشم رائحة البخور وهذا يعني الموت.. جنازة صاحبها مجهول

الصباغ 1 : هل تعتقد ان احدا يصدقك اذا قلت له انك صبغت الليل بالنهار انه مشروع عظيم واعظم منه مشروع صناعة تلك الصباغة ووضعها في علب هي اقرب الى اوراق الزعفران.. انت تخاف على حياتك اليس كذلك

الصباغ 2 : اريد ان اصبغ هذا الليل حتى يعيش ابني في نهار دائم

الصباغ 1 : انظر هناك ارأيت المسكينين.. لقد اخذوهما وعلقوهما

الصباغ 2 : النار والقضبان.. هؤلاء الجلادون ما اقسى قلوبهم

القوي : يشغل آلته

تسمع صيحة تنطفىء معها الانارة

التركيب الثامن

الحراس 2 : يدخلون ومعهم النار وهم يكوون شخصين 4، 5 الى ان يعبرو المسرح ثم يعودوا بهما جنازة يتبعها الشخوص ثم يعودون فيأخذون أماكنهم وينصرف الحراس.

الصباغ 1 : لقد تم تعويضهما وانتهى كل شيء.. وهاذان شخصان آخرين يحتلان مكانهما

الصباغ 2 : ينظر جيدا

انه ابني اجل ذلك الابن الذي طالما انتظرته لقد اتوا به هو الاخر يصيح

ولدي ولدي

الصباغ 1 : لاتصح هكذا كالمجنون لن يجدي ذلك هل تريد ان نموت جميعا ايها الاحمق

الصباغ 2 : لقد اصبح مصير ابني كمصيري ما الفائدة من عيشي انظر الى زميله انه شيخ في مثل سنك

الصباغ 1 : ينظر

لا انه اكبر مني سنا

الصباغ 2 : وكيف عرفت ذلك

الصباغ 1 : انه والدي ابي

الصباغ 2 : مهما كان فانه ليس من القوة بالرجل الذي يستطيع الشغل باستمرار.

الصباغ 1 : لكل مخاوفه التي تحفزه على العمل حتى لايوقف سير حياته وربما كان لوالدي دوافعه التي..

الصباغ 2 : يصيح

الدوافع هكذا قضينا زمنا نصطاد الدوافع نذوق المرارة مختبئين وراء الاحلام والدوافع، وظلت رقعة الليل كسواد العين المتعلقة باهداب الحياة

الصباغ 1 : كفى كفى

الصباغ 2 : انت تخاف ان تموت

الصباغ 1 : لست باقل مني خوفا

الصباغ 2 : تقول ذلك لتبرر موقفك المتخاذل

الصباغ 1 : اقول ذلك علني اخفف قليلا من اليأس على الاجيال القادمة حتى لاتعوم في هذا العمل الشاق.. اريد ان يجد الجيل اللاحق هذا الليل مصبوغا

الصباغ 2 : وقد ياتي من يفكر في صباغة النهار ليلا واعادة السواد اليه

الصباغ 1 : انت تتشائم بكثرة

الاثنان : يصمتان ويشتغلان

التركيب التاسع

تقل الانارة على الصباغين وتزداد سوادا

القوى : يحرك آلته

يسمع مسجلا

وألقى القبض على بهلول (وذلك باصوات الاطفال)

ص ط 1 : مسكين بهلول

ص ط 2 : لقد كان يدخل الى قلوبنا السعادة

ص ط 1 : يقدم لنا الحلويات والسوكولاتا

ص ط 2 : والتمر

ص ط 1 : مسكين بهلول

ص ط 2 : هيا نصلي وندعو الله ان يظهر بهلول (يصليان اذا لم يكتف بالتسجيل)

الشخص 1 : في غضب يروح يوغدو والتاج فوق رأسه

الشخص 2 : يدخل ومعه الشخص الثالث والرابع

الشخص 4 : جندي يمسك بالشخص الثالث

الشخص 3 : عند الدخول

السلام عليك ياامير المؤمنين

الشخص 2 : اخرس.. لاسلمت بابهلول

الشخص 3 : لابد من رد السلام والا فهو دين لايصلح دون تسديد الكلام.. اليس صوابا هذا ياأمير المؤمنين

الشخص 1 : وعليك السلام.. قل احسبت ان هروبك يمنعنا من احضارك

الشخص 3 : انا لم اهرب منك ولكنني هربت من دَيْنِكَ

الشخص 1 : اذن فقد شققت عصا الطاعة يابهلول

الشخص 3 : كنت أمام معضيتين معصية الله ومعصيتك ففضلت الثانية لانها في الدنيا والدنيا دار زوال

الشخص 4 : يؤلم بهلول الشخص 3

الشخص 2 : لاتطل الكلام

الشخص 3 : يظهر المه

الشخص 1 : مابك

الشخص 3 : القيد

الشخص 1 : فك قيده

الشخص 4 : يفعل

الشخص 1 : دعوتك بابهلول لاني افكر فى صباغة ليالي العرب لاتحدى اولئك الذين صبغوا نهاراتهم، واريدان اعرف رأيك

الشخص 3 : امهلني اسبوعا يامولاي

الشخص 1 : حسنا اسكنه دارك مع اهلك ياسوار ووفر له اسباب الراحة

الشخص 3 : لاياسيدي

الشخص 1 : لماذا

الشخص 3 : بدار القضاء يؤتى القدر يامولاي

الشخص 1 : يضحك

هيا خذه الى قصر الضيافة

الشخص 2 : حسن

الشخص 2 : الى الشخص 4

امسك به

الشخص 3 : الى الشخص 2

ويحك انا الان ضيف مولانا ام انه عوائد الكلاب

الى الشخص 1

شرف الله قدركم

الشخص 1 : دعوه فهو حر
الشخصان 2، 4 : ينشدان امركم يامولاي
تسمع اصوات الاطفال او يرون وهم يفرحون وينشدون
عم بهلول أعم بهلول
اخبرنا هل معقول
زرعنا القمح
حصدنا الفول
بالله عليك بهلول
الشخص 3 : يردد هو الاخر
فهذا الزمان اوليداتي
سيرو فالدنيا بلاتي
لاتكون حياتكم كيف حياتي
خايف من الماضي والآتي

تقل الانارة حتى الظلام

التركيب العاشر

تشتعل الانارة أعلى

الاثنان : يشتغلان مدة
الصباغ 1 : لو كنا فقط نعرف كم الساعة
الصباغ 2 : لست ادري.. لكن سمعت جارينا وقد ظن أولهما انها العاشرة بينما ظن الثاني انها العاشرة
الصباغ 1 : وماذا تظن انت
الصباغ 2 : انا
الصباغ 1 : نعم انت
الصباغ 2 : ماذا تريدان اظن غير العاشرة
الصباغ 1 : العاشرة السوداء ام المصبوغة
الصباغ 2 : لا هذه ولاتلك انها العاشرة البيضاء اصلا
الصباغ 1 : اذن فما يزال الليل طويلا عندهم
الصباغ 2 : عندمن
الصباغ 1 : عند المنتظرين اسفل.. انهم يظهرون كالنمل
الصباغ 2 : النمل لاينتظر
الصباغ 1 : انت على حق النمل لاينتظر
الاثنان : يشتغلان برهة

الصباغ 2 : اريد ان اناديك ياجدي

الصباغ 1 : تريد ان تربط مستقبلك بما مضى من ايامي انا

الصباغ 2 : لست ادري ولكن ارى فيك جدا مثاليا

الصباغ 1 : فلأكن جدك اذن

الصباغ 2 : مادام الامر كذلك فلماذا لانرمي بهاتين الفرشاتين وهذه الصباغة ونفر .. نهرب في رحاب من تبقى من ظلام لم يصبغ بعد

الصباغ 1 : الهروب لايجدي

الصباغ 2 : وماهو الحل في نظرك اننا لن نرى ابدا ذلك النهار الدائم

الصباغ 1 : انت اناني.. انا نصبغه للاخرين

الصباغ 2 : لقد اصبحت انسانا اخر قديما كنت تخاف من اجل اسرتك وزوجتك والان أنت خائف على ماذا ان لم يكن خوفك على نفسك

الصباغ 1 : لو كنت استطيع الفرار لانعم بحريتي يوما واحدا قبل ان يقبض علي لفعلت

الصباغ 2 : ومن اخبرك ان ذلك لن يحدث

الصباغ 1 : الاخرون سوف يصيحون ياحراس ياحراس الحقاهما انهما يهربان فلن تتعدى المجال حتى تكون مقيد الاطراف كلها وهذا يغضبني

الصباغ 2 : لايرانا الا ولدي وجدك

الصباغ 1 : لن يبخلا بالصياح والتبليغ هما ايضا يفكران في نفس الحل ولكنهما يخافان منا

الصباغ 2 : ولكننا نحن لن نصيح بل ربما تبعناهما

الصباغ 1 : انت تقول ربما تبعتهما ولربما صحت اذن

الصباغ 2 : انا سأنادي ولدي وسوف يتبعني

ينادي ويلوح بيده

ايه ايها الولد ياولدي.. بني..

الصباغ 1 : انه لايراك

الصباغ 2 : ولكنه يسمعني

الصباغ 1 : من قال لك ذلك.. انت ايضا لاتراه وانما تتوهمه لتجد مبررا لهروبك

الصباغ 2 : وما العمل اذن.. لمن نصبغ هذا الليل

الصباغ 1 : لمن سوف يأتون بعدنا هذا مايقولونه لكل متطوع جديد

الصباغ 2 : لنصبغ ونصبغ اذن

الصباغ 1 : ذلك كل مافي الامر

ينهمكان في الصباغة بحيوية وبدون كلام

الصباغ 2 : هنئني هنئني لقد صرت جدا كم عجيب ان يرى الانسان نفسه وقد خلف أحفاد الاحفاد هم اباء الابناء

الصباغ 1 : انظر الى الناس من تحتك انهم يتجمعون ويرفعون ايديهم

الصباغ 2 : لابد ان احدا منهم قد مات

الصباغ 1 : أولئك لايموتون.. المنتظرون لايموتون

الصباغ 1 : نسيت ذلك

الصباغ 2 : ولماذا تجمعوا اذن

الصباغ 1 : انظر لقد احاط بهم الحراس وهم يحملون اعلاما الو انها كألوان قوس قزح انظر انظر الى تلك الاعلام

الصباغ 2 : يقودونهم الى اين

القوي : يحرك آلته

تسمع صفارة انذار

الشخوص : يتفرقون كل واحد في زاوية وهم يرفعون ايديهم ثم يتقدمون من الجمهور

الصباغ 2 : الى اين يتجهون.. لقد توقفوا انهم يحيون

الصباغ 1 : ربما اعتقدوا اننا انهينا انتظارهم

الصباغ 2 : ولكنهم لاينظرون الى اعلى

الصباغ 1 : وماالفائدة

الصباغ 2 : انظر لقد بدأ الصباغون ينزلون ليلتحقوا بهم.. سأنزل معهم

الصباغ 1 : تريث

الصباغ 2 : ابدا

الصباغ 1 : على الاقل الى ان نعرف من يدعوهم الى هذا النزول

الصباغ 2 : قد يظهر فيما بعد.. لقد استمعت اليك بما فيه الكفاية فماذا جنيت من الاستماع اليك عشعش العنكبوت في مخي واصبحت شيخا قبل الاوان قلت سوف أموت

الصباغ 1 : اخاف عليك

الصباغ 2 : ليس اكثر من خوفك على نفسك

ينزل

الصباغ 1 : لقد نزل.. بودي ان انزل انا لاخر ولكن لافائدة من نزولي.. انهم يشيرون يتهمونني. طيب سانزل

وهو نازل يسقط فيموت

تشتعل الانارة عامة وشديدة البياض

الصباغ 2 : يقترب منه

الصباغ 1 : خلص افكارك مني لقد كنت مخدوعا.. حاول ان تكون ابن ساعتك

الصباغ 2 : ومع ذلك فشكرا لك لقد تعلمت منك الكثير.. كان لابد ان تأخذ الاشياء مقاييس اخرى.. فمت هنيئا مستريح البال

الصباغ 1 : يموت

القوي : يبعد الناس الشخوص ويمد يده الى الصباغ الذي يقف وتتم تحية الجمهور في صمت ثم ضحكة مفاجئة.

* * * *

نهاية النقل مع بعض التنقيح
بطنجة يوم 22 يناير 88

عبد الكريم برشيد

احتفال مسرحي في نفس واحد

العنوان الكامل للاحتفال

مشاهدات صعلوك متشرد في الليلة التاسعة من الأسبوع الخامس للشهر الثالث عشر

1) استهلال :

(زقاق ضيق في مدينة غربية، قد تكون لندن. تحيط بالزقاق الواح بلاستيكية متحركة.. الواح تمثل واجهات زجاجية لمطاعم وحانات وأندية ليلية مختلفة. وراء هذا الزجاج تتحرك ظلال ملونة.. ظلال تمثل رواد هذه المطاعم والأندية والحانات. هناك عمود كهربائي يرسل ضوءا خافتا وإلى جانبه مخدع تلفوني زجاجي).

الصوت 1 (من وراء الألواح) قلت لكم لن أخرج. ألا تسمعون ؟ سأبقى هنا الى أن يأتي العسكر ورجال المطافىء وزبانية الرب..

الصوت 2 ستخرج رغما عنك أيها القذر. ماذا تنتظرون ؟ القوا به الى الشارع... (يقذف بالصعلوك الى الخارج).

الصعلوك (ينتصب واقفا وهو يهرش لحيته) الايام بيننا يا أبناء الفاعلة تأملوا وجهي جيدا. تأملوه. إنه لابد أن أعود إليكم يوما نعم، سأعود. وفي انتظار ذلك، لابد أن أرقص الآن قليلا. هذا من حقي أليس كذلك ؟ (يراقص الظلال على أنغام الموسيقى المنبعثة من الداخل).

لينعموا بما وراء الجدران. أما أنا... أنا ليس لدي غير هذه الأزقة القذرة. هل تعرفون ؟ إن هذا الليل هو كل مملكتي. نعم، إنه مملكتي التي تشرق عليها الشمس يوما بعد يوم. هذا شيء يضايقني قليلا ولكن لايهم...

آه ما أسعدني... عفوا بل ما أسعدنا (وهو ينظر الى السماء) لقد نسيت صاحبي الذي فوقنا. نسيت مولانا القمر، إنه سلطان مثلي، فهو سيد في السماء، وأنا سيد في الأرض. أنا المتوج بلا تاج وهو السلطان بلا صولجان...

هذا هو رأيي في نفسي. إن كان يضايق أحد فلا بأس.. نسيت أن أقول شيئا، وهو أنني أتشبث بآرائي دائما، خصوصا عندما لاأكون واثقا من صحتها.. ها. هاها.. إنني أنا الأمير الناهي في دولة الليل.. أنا الحاكم العام ومعي كل قطط هذه المدينة الملعونة.. القطط التي لم تدجن، ولم تدخل

البيوت.. بعد قليل سيأتي الصبح ـــ ابن الكلب ـــ وهذا شيء يقلقني ويزعجني، تسألون لماذا ؟ لأن هذه الشوارع الآمنة والساكنة ستزدحم بالناس.. ستضيق بالوجوه المتشابهة.

وساعتها، يمكن أن أبحث عني ولا أجدني.. الزحام يضيعني، ويبعدني عني، ويحولني الى وجه من الوجوه العابرة.. الناس هنا يدخلون ملابسهم ويخرجون منها، تماما كما تخرج الثعابين من جلدها.. إنهم كالخنازير يستحمون في الوحل.

(يفتش في صندوق القمامة) والآن لنبحث، فهذه الصناديق قد تخفي العجائب إنها تنطق بكل اللغات، لقد تعودت فضح أسرار هذه البيوت المحصنة.. هاها... (يفتش) ما هذا ؟ آه، هذه قبعة محترمة ـــ (يضعها على رأسه) لقد عرفتها، إنها قبعة تلك الغرباء الشمطاء العانس قبعة إمليس جوليا... أنا لو خيروني ـــ بينها وبين قبعتها الجميلة لألقيتها هي في هذا الصندوق.. إن قبعتها، وحق الرب أغلى منها وأجمل، ولكن ما العمل، إن الدنيا حظوظ عمياء وصماء... (يفتش من جديد) ما هذا ؟ قط ميت ؟ إنها جريمة غير عادية، اغتيال سياسي بلا شك.. أين أنتم يا رجال الأمن ؟ لقد اغتالوه لأنه قال لا.. إنه صعلوك مثلي مشرد مثلي... (يواصل التفتيش).. يخرج مجموعة من الجرائد الممزقة). وهذه الجرائد، ترى ماذا تقول ؟ (يقرأ) الحرب تشتعل في... استمرار المعارك في..خرق الهدنة في... ما هذا ؟ أليس في هذه الجرائد غير أخبار الحرب ؟ ألا ما اتعسك أيها العالم الكئيب..

إنني لست أدري، لماذا كل هذه الحروب تقع بعيدا عنا ؟ إن الناس هناك يحرقون ويموتون، أما نحن... آه يكفي أن نكتب عنهم، ونقرأ عنهم، ونتفرج عليهم، ألا لعنة الرب علينا من متفرجين تافهين..

إنني أحب أن أقول كلاما، ترى هل يمكن أن تسمعوه، أريد أن أقول لكل جيوش الدنيا : انهزمي أيتها الجيوش مع سبق الاصرار.. إنهزمي قلت لك.. إني أخاف عليك من شهوة النصر، لذلك فإنني أوصيك بالانهزام الشريف.. انهزمي وسيتغير وجه الدنيا.. (يتأمل الواجهات الزجاجية المشتعلة أنوارها الاصطناعية) آه، سبحانك ربي، هل كتب علي ـــ من دون كل الناس ـــ أن أبقى هكذا : رفيق هذا الليل وذلك النجم وكل القطط الضالة ؟ بودي لو تحدث الليلة في ملكوتك معجزة.. معجزة تجعلني أدخل هذه المطاعم والنوادي وكل البيوت. ادخلها من أبوابها لأعرف أسرارها العجيبة.. أدخلها ساعة واحدة. ساعة وليس أكثر، وبعدها أرقد رقدة أبدية.. يا شجاعتي أين أنت ؟ كوني معي ولا تخذليني، كوني معي، ولا تكوني علي.

حرضيني على أن آخذ حقي بيدي.. مرة أخرى سأفتح هذه الحصون، وسأنهزم بالطبع، ذلك هو قدري، سأدخلها ماشيا، وأخرج محمولا على الأكتاف.. يا شجاعتي... هيا بنا.. (ينزع قبعته ويهرش شعر لحيته ثم يدخل)..

2) لولا ذلك الشيء، لكنت سيد الناس :

(يدخل شرطي الحي.. يتأمل ما حوله بارتياح كبير)

الشرطي كل شيء هادىء في هذا الحي، وهذا شيء يريحني ويفرحني.. يخيل لي أنني أمام لوحة زيتية.. لوحة رائعة ومدهشة، ومع كل هذا، فإن وجودي ضروري. اه ما أتعسني.

إنني ممنوع من إنسانيتي، ممنوع من الراحة.. ممنوع من النوم... ممنوع من الفرح مع الفارحين والسكر مع الشاربين والتسكع مع المجانين.. (يتثاءب) بودي لو أغمض الجفن لحظة.. فأنا متعب جدا... متعب لدرجة الموت، من يمنحني لحظة استرخاء ؟ آه، يظهر أنني سأموت واقفا.. ذلك هو قدري... (يتثاءب ويخرج.. بعد ثوان نسمع ضجيجا يعقبه خروج الصعلوك من المطعم.. لقد قذفت به ــ من الداخل ــ قوة هائلة، قوة طوحت به في السماء وألقت به على الأرض).

النادل ألف مرة قلت لك ابتعد عنا، ولكنك لا تسمع..

الصعلوك نعم لا أسمع، ألا تعرف يا ابن الكلب أن العشق أصم وأعمى ؟ ما حيلتي إن كنت أهواكم، وأريد أن آكل من طعامكم ؟

النادل لاتلمسني.. في المرة القادمة سأستدعي لك رجال الأمن..

الصعلوك آه رجال الأمن. هل سمعتم ؟ ولماذا يا ابن الابالسة ؟
لماذا ؟ هل أنا قاطع طريق مثل جدك ؟ أو أنني سارق ومصاص دماء مثل سيدك ؟

النادل اسمع ــ سأقول كلمة.. كلمة واحدة فقط، وأتمنى أن تفهمها جيدا..

الصعلوك إذن قل كلمتك، ماذا تنتظر ؟ قلها وارحني من وجهك الكئيب..

النادل يجب أن تعرف أن هذه الدار.. (مشيرا الى المطعم) لها مستواها.

الصعلوك نعم أعرف، ومن أجل ذلك أهواها..

النادل إن كل زبنائنا أغنياء محترمون ومهذبون وأصحاب ذوق رفيع..

الصعلوك حتى أنا محترم، وحق الرب محترم، ومهذب وصاحب ذوق.. أنت وحدك ــ يا ابن الكلب ــ الذي لايحترمني، ولست أدري لماذا ؟

النادل خذ... لقد أعطاك السيد المدير هذه القطعة النقدية

(يرمي بالقطعة النقدية الى الأرض)
هيا، خذها وانصرف..

الصعلوك ها ها، ومذا أصنع بها ؟

النادل ماذا تصنع ؟ تناول بها حساء ساخنا..

الصعلوك في مطعمكم الكريم، أليس كذلك ؟

النادل لا، المطاعم الرخيصة ما أكثرها.. فأذهب الى غيرنا..

الصعلوك هذا الرجل يطلب المحال. ألا تعرف بأنني أعشقكم لحد العبادة ؟
آه ماذا أقول لك ؟ ابن كلب من يذهب الى سواكم يا سيدي.. لو فعلت هذا لمسخني الرب وعذبني عذابا شديدا. كيف يمكن أن أهواكم وأذهب الى غيركم ؟ لو حدث هذا يوما لكان خيانة. ألم تقرأ الوصايا العشر يا ابن الكلب ؟ أنتم عشقي الأبدي. أنتم محرابي وصلاتي، أنتم كل شيء في حياتي... يظهر أن سيدك لا يعرفني جيدا، وإلا لما ارتكب في حقي كل هذه الأخطاء والخطايا. يجب أن تعرف يا سيدي، بأني حقا رجل مشرد وصعلوك. هذا هو مظهري، ولكنني بداخلي أحمل روح السلاطين والقياصرة وتلك هي حقيقتي.

النادل ما أوسخ لسانك أيها الصعلوك.. هيا ابتعد عني.. لقد شغلتني عن زبائني الكرام.. ابتعد..

الصعلوك أنا أيضا زبون، وحق الرب، زبون كريم، ولولا أنه ينقصني شيء واحد، لكنت سيد كل الناس.

النادل آه، شيء واحد ؟ وهل يمكن أن أعرفه أيها.. (المحترم) ؟

الصعلوك إنه المال.. المال يا سيدي.. فهو نقطة ضعفي الوحيدة.

النادل (يضحك) هذا ليس شيئا واحدا.

الصعلوك أهاه ؟
وإنما هو كل الأشياء.. إنه البدء والختام، والرأس والأقدام. فابتعد عني عليك السلام.. (يهم بالانصراف).

الصعلوك إنتظر قليلا... إني أريد أن أعرف شيئا واحدا، وهو لماذا تطردني يا ابن الكلب.. ؟ لماذا ؟ هل أنت رب هذا المطعم ؟

النادل أبدا، وإنما..

الصعلوك آه، إذن فأنت أخوه بلا شك ؟

النادل لست أخاه..

الصعلوك إذن فلا بد أن تكون عمه، أليس كذلك ؟

النادل ماذا تخرف ؟ أنا مجرد أجير لديه..

الصعلوك سبحانك ربي... أجير لديه ويغضب علي كل هذا الغضب... ماذا ؟ أتغضب

يا ابن الكلب وليس لك عافطة ولا نافطة ؟ قبحك الرب من خادم كلبي النزعات.. قل لي — وكن صادقا معي — هل إذا قدر الرب يوما وأكلت من أكلكم ولم أدفع، هل يمكن أن تقوم القيامة ؟

النادل بالطبع لا...

الصعلوك آه، لاتقوم القيامة.. إذن فإن سيدك المحترم سيصبح فقيرا معدما.. هذا شيء مؤكد، أليس كذلك ،

النادل أبدا، فرزق سيدي واسع وعريض..

الصعلوك عجبا ! وأنا الذي تصورت عكس هذا.. تصورت أن المسكين سيلحقه الافلاس، وتصادر أملاكه — بأمر المحكمة — ويدخل السجن..

النادل لا.. أنت سرحت بخيالك بعيدا..

الصعلوك ولما كان الأمر هكذا — يا ابن الكلب — لماذا تمنعني من وجبة واحدة.. لماذا ؟ وجبة لاتفقر سيدك، ولا تغير في ملكوت الرب شيئا..

النادل ماذا أقول لهذا الصعلوك ؟ دعني أعد لعملي (يخرج)

الصعلوك عد، لعنة الرب عليك. لقد انسحب أمام منطقي... هزمته بالكلمات البينات.. ياأبانا الذي في السموات، هل يرضيك هذا ؟ أأكون أنا المنتصر وأقضي ليلتي جائعا ؟ الآن لم يعد أمامي سوى أن أعود الى بيتي، وأن أسلم رأسي للكوابيس المزعجة... هذا هو بيتي (وهو يقف عند مخدع الهاتف) إنني أقضي كل ساعاتي في السير والتسكع، وعندما يلحقني التعب، فإنني أعود لهذا الصندوق الزجاجي.. إنه بيتي الذي ليس بيتي... هذا هو أنا، فتأملوني جيدا... إني نصف مواطن، أو ربع مواطن، أو مجرد شيء من مواطن، جزء ضائع، وتائه في فضاء غريب ورهيب يسمى الوطن... إنني أنام — كما ترون — على شيء يشبه الفراش، أسكن صندوقا يشبه بيتا، وأعيش على هامش الحياة. أعيش شيئا يشبه العيش. (يأخذ الجرائد ويضعها على أرضية مخدع الهاتف) وقبل أن أنام، لابد من الصلاة.. لقد خسرت هذا اليوم وما قبله، ولا أريد أن أخسر ما سوف يأتي..

يا أبانا الذي في السماوات

اعطنا خبزنا — كفاف يومنا — ثلاث مرات.

أعطنا شرابنا وكساءنا وابعد عنا الجوع والعطش والخوف.. آمين (يخرج من معطفه الطويل والفضفاض لوحا كتب عليه) (معطل) ويعلقه على إحدى واجهات المخدع التلفوني..).

3) ما رأيك لو تكون أنت أنا ؟

(يدخل الشرطي من جديد، ينتبه الى وجود الصعلوك داخل مخدع الهاتف

فيقترب منه..)

الشرطي إيه... ماذا تصنع أنت هنا ؟

الصعلوك ماذا أصنع ؟ إنني أستعد للنوم، ألا ترى هذا ؟

الشرطي يستعد للنوم ؟ هل تعرف يا صعلوك ، بأنك أسعد كل الناس ؟

الصعلوك أنا أسعد كل الناس ؟ لا شك أنك تمزح يا سيدي.

الشرطي أبدا... أنت سلطان من الشرق، ولكنك تجهل ذلك..

الصعلوك سلطان ينام في صندوق، فمتى كان هذا ؟

الشرطي أنت على الأقل وجدت حرية النوم، غيرك لم يجدها.

الصعلوك غيري ؟ من تقصد يا سيدي ؟

الشرطي أقصد نفسي.. لقد تعبت كثيرا، وأريد أن أرتاح.. لقد أرهقني الوقوف والمشي وأريد أن أغمض الجفن لحظة واحدة..
لحظة صغيرة..

الصعلوك سبحانك ربي ! حتى من بيده السلاح يشكو، فماذا يمكن أن أقول أنا ؟ أنا أكبر التعساء في كل ملكوت الرب..

الشرطي لا.. يخيل إليك فقط.
إن لي في البيت زوجة مريضة. مصابة بداء قاتل يا سيدي..

الصعلوك عجبا ؟ لك على الناس سلطان وتمرض زوجتك !

الشرطي من زمن بعيد لم أذق للنوم طعما.. لقد نسيت شكله ولونه ونسيت كيف يكون، ومتى يكون، وأين يكون.. إن عملي متواصل باستمرار، بالليل والنهار، اشتغل بينكم شرطيا وفي البيت أصبح ممرضا، وطباخا ومربية، آه ما أتعسني يا سيدي.

الصعلوك الان فقد أدركت، أنه لا شيء يمكن أن يكون مكتملا وتاما يارب لك في هذا حكمة بلا شك..

الشرطي والآن لا أريد شيئا خطيرا. فقد أطلب لحظة نوم ــ لحظة نوم يا ربي..

الصعلوك اسمع يا سيدي المحترم ــ إنه بإمكانك أن تنام كما تشاء..

الشرطي وكيف ذلك ؟! ألا ترى بأني الان في مهمة ؟

الصعلوك إنه يسأل كيف ؟! اسمع يا سيدي يمكن لسلطان الشرق ــ والذي هو نحن ــ أن يتنازل لكم عن قصره السعيد فما قولكم ؟

الشرطي إنك تمزح بلا شك...

الصعلوك أبدا.. ويمكن أيضا، أن أتخلى لكم عن رداء الملك هذا... (يشير الى معطفه) تفضل يا مولاي وسيدي.

الشرطي إنني لم أفهم قصدك..

الصعلوك إنه قصد شريف، وحق ربي.. إنني أعرض عليك أن نتبادل الأدوار

الشرطي ماذا ؟ أتقصد أن ؟

الصعلوك نعم، أقصد أن.. أن أصبح أنا أنت وأنت أنا، فتكون أنت الصعلوك، وأكون أنا الشرطي، وبهذا يمكنك أن تنعم بالراحة كما تشاء، وأن تنام من الآن حتى الصباح....

الشرطي ماذا أقول لك ؟ إن عرضك هذا يغري، ولكنه مخيف..

الصعلوك لا تخف يا سيدي.. أنت في ملابسي ستكون رجلا آخر، ستكون أنا... أنا الذي لايمكن أن يقترب منه أي أحد. هل نسيت بأنني رجل فوق كل الشبهات ؟ خذ، البس هذا المعطف السحري وستصبح غيرك. وخذ أيضا هذه القبعة إنها تأتيك بالنوم، ولو كان في آخر الدنيا...

الشرطي (وهو يضع القبعة على رأسه) هذه القبعة العجيبة، من أين أتيت بها يا محترم ؟

الصعلوك هذه القبعة يا سيدي لها حكاية طريفة. لقد هداني الرب إليها وخصني بها، من دون كل الناس، لقد قضيت زمنا طويلا وأنا أبحث عن—ا، وفي الأخير وجدتها... وجدتها يا سيدي في صندوق سحري.

الشرطي صندوق سحري... ؟!

الصعلوك نعم، صندوق من صناديق القمامة

الشرطي ماذا ؟! قبحك الرب يا لعين.. أنا أضع على رأسي قبعة من القمامة ؟

الصعلوك ومذا بها قبعتي ؟ إنها ألف مرة أغلى من قبعتك..
إنما لا تعطي السلطان، ولكنها تمنح الاطمئنان.. هل تجادل في هذا ؟

الشرطي إنني لست أدري ماذا أقول لك ؟

الصعلوك لا تقل شيئا.. أعطني معطفك وقبعتك وتهيأ للنوم.. اعطني أيضا هذا الحذاء ولا تنس المسدس.. (يتبادلان الملابس).

الشرطي أتسمع... يجب أن تنسى بأنك صعلوك ومشرد.. تصرف كما يمكن أن أتصرف هنا، هل فهمت ؟

الصعلوك يا سيدي، يمكن أن تطمئن.. وتأكد أيضا، بأنني لا أفعل هذا إلا من أجل راحتك وصحتك.. ادخل مقصورتك ونم، وفي الصبح ستجدني بالقرب منك...

الشرطي إياك أن تبتعد عن هذا الحي.

الصعلوك قلت لك اطمئن. ألا تسمع ؟ (يدخل الشرطي الى مخدع الهاتف ويتكوم هناك... يبقى الصعلوك وحده.. يمسح ملابسه الجديدة في زهو).
آه والآن ماذا يمكن أن أفعل ؟ إن أول شيء هو أن أدخل هذه الحانات والمطاعم والأندية الليلية... هذه المرة يا صعلوك ستدخلها دخول الفاتحين

والمنتصرين (يضحك) سبحانك ربي.. كم راودني الحلم بأن أدخل هذه الدور المحصنة، وأن أشرب من شرابها، وأن آكل من لحمها، وأن أغازل حسانها، يا أيها الصعلوك المقنع، لقد جاءك السعد أخيرا، فماذا تنتظر... ؟ هيا يا ابن الكلب.. إلى الأمام سِرْ... (يدخل باب أحد المطاعم ويختفي. تخفت الاضاءة شيئا فشيئا إلى أن يعم الظلام كل المسرح).

4) الآن فقط أصبحت محترما...

(تتغير أوضاع الألواح البلاستيكية ليتغير كل شيء.. يعود الضوء بعد لحظات ــ وإذا نحن داخل مطعم فاخر.. يدخل الصعلوك وهو في زي الشرطي).

الصعلوك (وهو يتأمل المرايا والأضواء) آه ما هذا الذي أراه ؟ لقد أصبح الصبح هنا الليل ما زال لدينا هناك.. هنا يا صعلوك عالم آخر، ودنيا مغايرة، وبشر مختلف.. هنا العيش الحق، وهناك.. هناك الموت المقنَّع بالحيا.. أنا وحدي المنفي والمبعد هناك. فما هو ذنبي يا رب ؟ أنا أيضا مثلكم ــ يا أبناء الكلاب ــ أعشق الأشكال والألوان، وتطربني الألحان.. لأجل هذا كان لابد أن التحق بكم. (يحيي أشخاصا وهميين) مساء الخير يالوردات، وشهية طيبة ودامت لكم ــ ولنا أيضا ــ الأفراح والمسرات.. (يقترب منه النادل).

النادل أهلا أهلا بالسيد المحترم.

الصعلوك (لنفسه) ابن الكلب. الآن فقط أصبحت سيدا محترما !

النادل هل قلت شيئا يا سيدي ؟

الصعلوك نعم قلت.. قلت بأن هذا المكان شاعري وساحر وجذاب.. إنه يغري بالفرح، ويحرض على العيش الأبدي. كما أنه ــ وهذا هو المهم ــ يفتح شهية الأكل. تصور يا ولدي أنني ما كدت أطأ عتبة هذا المطعم حتى تفتحت شهيتي عن آخرها.. سبحانك ربي.

النادل البيت بيتك يا سيدي... أنت تأمر ونحن ننفذ

الصعلوك مرة أخرى سبحانك ربي... أصبح بإمكاني الآن أن أطاع.. لقد تغير كل شيء إذن... أيها النائم هناك، يمكن أن تواصل نومك.. نم قرير العين. مرتح البال من الآن حتى تقوم الساعة..

النادل من تكلم يا سيدي ؟

الصعلوك من أكلم، أكلم نفسي.. أكلمني أنا... أنا البئيس التعس... يا ويح عمري.. لقد ضيعت أيامي في التسكع والتشرد...

النادل أنت رجل الأمن الجديد، أليس كذلك ؟

الصعلوك أنا رجل الأمن فكيف تعرفت علي يا ابن الجنية ؟

النادل (ضحك) كيف ؟! من خلال زيك الرسمي.

الصعلوك آه، وحق الرب نسيت هذا... اعذرني يا سيدي فأنا جديد في مهنتي، جديد حقا ولكني عارف وخبير بكل شيء، نعم وسوف ترى ذلك بعينك، سأحمي هذه المؤسسة المحترمة، وابعد عنها اعداءها، سأطرد من أبوابها المتسكعين والمشردين والصعاليك والسارقين والنشالين والبائعين المتجولين.

النادل (وهو يتأمله) عجبا ! إنني أجد فيك شبها كبيرا بأحد الناس.

الصعلوك صدقت يا سيدي.. إنني فعلا أشبهه، ولكني لست هو.

النادل هذا شيء مؤكد..

الصعلوك فأنا أنا وهو هو، تماما يا سيدي، كما أنه أنت أنت، وهو هو... من حق المرء أن يشبه غيره، ولكنه ليس من حقه أن يكون إلا هو... أليس كذلك ؟

النادل بلى يا سيدي... بلى... (فجأة يجد الصعلوك نفسه أمام مرآة معلقة. يقف مذعورا أمام صورته).

الصعلوك من هذا؟ هل هناك شرطي غيري في هذا المكان ؟

النادل من تقصد ؟ آه... هذا أنت يا سيدي.

الصعلوك غير ممكن... هذا أنا ؟!

النادل نعم أنت... إنك تقف أمام مرآة... ألا تعرف المرآة ؟

الصعلوك بالطبع أعرفها... المرآة... ها ها. وهل هناك في الدنيا من لايعرف المرآة ؟

النادل يظهر أنك تحب المزاح يا سيدي

الصعلوك نعم أحبه، ولكني مع ذلك، أريد أن أسألك سؤالا هل تسمح ؟

النادل أسأل ياسيدي كما تشاء، فأنا هنا في خدمة الناس...

الصعلوك بحق الرب قل لي، هل أنت متأكد ؟

النادل متأكد ؟! متأكد من أي شيء ؟

الصعلوك بأن الاخر هو فعلا أنا ؟ أريد أن أعرف هذا...

النادل (يضحك) الآخر لم يكن خفيف الظل مثلك.

الصعلوك (لنفسه) عجبا ! ان كان هذا هو آنا، فإن الآخر الذي في الصندوق من يكون ؟

النادل استسمحك سيدي... سأعود إليك بعد قليل... يمكنك أن تتفضل بالجلوس.

الصعلوك نعم، وذلك ما سأفعل... (يعود للمرآة) آه ما أجملني.. لأول مرة أرى نفسي في المرآة... إنني ــ وحق الرب ــ حزين جدا... حزين لأنني استحق أكثر مما أعطتني هذه الحياة...

(يدخل رجل وامرأة وهما يضحكان في فرح طفولي)

الرجل مساء الخير سيدي الجنرال...

الصعلوك أنا جنرال ؟! هاها... سبحانك ربي... لقد تحسنت أحوالي كثيرا...

الرجل لقد عرفناك يا سيدي. فلا تحاول أن تنكر.

الصعلوك ياويلي... إني وحق الرب...

المرأة لاتقل شيئا فأنت هو...

الصعلوك اخطأت يا سيدتي، فأنا أنا وهو هو...

الرجل أنت هو المكلف بأمننا وسلامتنا، فهل ترانا أخطأنا ؟

الصعلوك أبدا، فأنا فعلا يا ولدي هو الملاك الحارس في هذا الحي.

المرأة رائع.. إذن يا جنرال يا محترم...

الرجل يمكن أن تطمئن على أرواحنا ؟

الصعلوك نعم، اطمئنا... فأنا هنا معكم..

المرأة أنت عظيم يا سيدي المحترم..

الصعلوك شكرا لك سيدتي الجميلة (يقبل يدها) وأنت... ماذا أقول لك أيها الشاب النبيل ؟ هل تعرف بأنك أسعد كل السعداء في مملكة الرب ؟

الرجل نعم أعرف هذا يا جنرال...

(لنفسه) مرة أخرى جنرال !! أنت محظوظ يا ولدي لأن هذه الفاتنة اختارتك وحدك... اختارتك أنت، ولم تخترني أنا، وذلك هو الخطأ القاتل.

المرأة (تضحك) الخطأ القاتل ؟!

الصعلوك نعم. أنا لو كنت أنت يا فاتنتي، لما اخترت لي حبيبا ورفيقا وعشيقا إلا أنا، وحق الرب... (يضحكان) انظري إلي جيدا وتأمليني، إنه لأحد في الدنيا يشبهني

المرأة هذا شيء مؤكد...

الصعلوك يؤلمني كثيرا إلا تربحيني يا مسكينة...

المرأة أنت تستحق واحدة أجمل مني... امرأة أخرى غيري، فهل لك أن تعرف من هي ؟

الصعلوك نعم... أخبريني من هي ؟

المرأة إنها... إنها جدتي يا جدي (يضحكون جميعهم... يقترب النادل منهم ويأخذ الرجل والمرأة نحو طاولتهما... يوقد لهما شمعة ثم (يبتعد).

5) أدركني أنت قبل أن يلحقني هو...

(في الجانب الآخر يجلس الصعلوك الى طاولة أخرى... يضع ساقا على ساق ويشرع في تأمل ما يجري حوله).

الصعلوك آه ما أغرب هذا الدنيا ؟ الآن فقط أدركت أنه لافرق بين الناس والأشياء.

الجمر هو الرماد، والرماد هو الجمر والفرق بينهما لا شيء... الجمر سابق والرماد لاحق وأنا... أنا من أنا ؟ من قبل كنت زمنا واحدا، ولكنني الآن زمنان اثنان... أنا المبعد والمقرب. والغائب والحاضر، والصعلوك والجنتلمان (تسقط من فوق) قبعة ضوء يقف بداخلها عازف الكمان).

يا أبانا الذي في السماوات... إنني استرد من عمري ساعة... ساعة واحدة أو أقل، وأريدها لو تكون في حجم السنوات... (يقترب منه النادل من جديد... يوقد له الشمعة التي على الطاولة).

النادل أهلا أهلا... المطعم يفوح عطرا يا سيدي...

الصعلوك نعم أعرف، وكل شيء فيه قد ازداد سحرا وتألقا أليس كذلك ؟

النادل بلى يا سيدي بلى...

الصعلوك سبحانك ربي، أنت وحدك القادر على كل شيء (النادل) وكل هذا بوجودي يا سيدي... ؟!

النادل نعم سيدي...

الصعلوك آه كلمة سيدي هذه ما أروعها، إنها نشيد أحلى من كل نشيد... ليلتا تدوم يا سيدي ...

النادل أنت بلا شك أغرب شرطي وألطف شرطي في كل الدنيا.

الصعلوك حفظك الرب يا سيدي... هذا نفس ما قلته للناس، ولم يصدقني أحد... (لنفسه) آه ليتك تبقى عند رأيك هذا يا ابن الكلب

النادل هل قلت شيئا يا سيدي ؟

الصعلوك نعم قلت، فهل سمعت ؟

النادل كلامك الأخير لم أسمعه.

الصعلوك وذلك أحسن لنا جميعا... أنني أوصيك بشيء، وهو ألّا تسمع من الكلام إلا ما يرضيك.

النادل والآن ما رأيك سيدي لو ننتقل الى الموضوع ؟

الصعلوك ماذا أقول لك ؟ إن كان في موضوعك الآخر فائدة لنا فلا بأس...

النادل إن السيد المدير قد كلفني بشيء... كلفني أن أسألك حاجتك...

الصعلوك آهاه ! إذن ماذا تنتظر ؟ اسألني يا محترم، وبسرعة...

النادل قل يا سيدي ماذا يمكن أن نقدم لسعادتك ؟

الصعلوك سعادتي... «هاها» سعادتي لاتقدموا لها شيئا، أما أنا، ولأنني في حاجة لكل شيء، فيمكنكم أن تقدموا لي كل ما لديكم نعم، قدموا لي كل ما لذ وطاب من الطعام والشراب...

النادل ألا تختار أطباقا معينة يا سيدي ؟

الصعلوك يا ويلي... (لنفسه) ماذا أقول لهذا الرجل ؟ أتسمع يا سيدي لو كنت أعرف الأسماء لاخترت، لكني لا أعرف... وحق الرب لا أعرف...

النادل في هذه الحال يمكن أن أقترح عليك شيئا...

الصعلوك آه، يكون أحسن لو تقترح علي عشرة أشياء... أو أكثر...

النادل إذن قل لي... ما رأيك في اختصاص الدار ؟

الصعلوك آه اختصاص النار ؟ موافق... وما هو اختصاص الدار ؟

النادل السمك... السمك يا سيدي...

الصعلوك رائع... رائع جدا... يمكنك يا سيدي أن تأتيني باختصاص الدار، ولا بأس أيضا، أن تأتيني باختصاص الجار، واختصاص جار الجار (يضحك) يجب أن تعرف أن شهيتي مفتوحة عن آخرها. مفتوحة لكل الاختصاصات وكل المؤكولات والمشروبات... أدركني يا سيدي حفظك ربي... أدركني أنت قبل أن يلحقني هو... أخاف أن أموت ولم يتحقق شيء من أحلامي المجنونة...

النادل (يضحك) ما أغربك سيدي !

الصعلوك بل ما أغربكم أنتم يا أبناء الأبالسة... (يبتعد النادل ويبقى وحده) تطرودنني وليس لي من ذنب غير بؤسي والآن... والآن ترحبون بي ولست أدري لماذا... نعم لماذا !؟

(يقترب منه عازف الكمان وهو يعزف...)

عازف الكمان (يتوقف عن العزف) هل تريد — سعادتك — أن أسمعك لحنا معينا ؟

الصعلوك ... ماذا ؟... نعم نعم... أريد أن تسمعني لحن أغنية جديدة أغنية تقول كلماتها (دعوه دعوه نائما ولا توقظوه).

عازف الكمان هذه الأغنية يا سيدي لاأعرفها.

الصعلوك وأحمد ربي أنك لاتعرفها، وإنه أيضا، لا أحد هنا يعرفها وإلا ! لا لما كنت الآن بينكم معززا مكرما — سبحانك ربي... ما كنت أدري إن للجهل فوائد إلا اللحظة...

عازف الكمان يمكنك أن تقترح علي لحنا آخر يا سيدي.

الصعلوك إذن اسمعني لحن أغنية الموسم في بلاد المغرب...

عازف الكمان بلاد المغرب ؟!

الصعلوك اسمعني بحق الرب أغنية من هناك...
أغنية ملات الدنيا وشغلت الناس.. كل الناس...
أغنية قالتها في شخصي الكريم مغنية كبيرة... تقول الكلمات يا محترم (العظمة ما منوش غير الفلوس اللي ما عندوش) ايه. ما رأيك ؟ تغنيها لي أم أغنيها لك ؟ أم نغنيها مع بعض ؟

عازف الكمان إنني آسف يا سيدي، حتى هذه الأغنية لا أعرفها

الصعلوك لا تعرفها ؟! إذن لقد فاتك خير كثير يا سيدي... يمكنك أن تسمعني أي لحن تريد. اسمعني ما شئت من الألحان. هيا يا عبقري، ماذا تنتظر ؟ (ينتشي الصعلوك باللحن وهو يتابع بعينيه العاشقين) آه، ليتني كنت في عمر هذا الفتى... أو ليته ــ على الأقل ــ كان بإمكاننا أن نتبادل الأدوار ــ فأصبح أنا هو وهو أنا ــ فأخرج من جلدي هذا ساعة أو نصف ساعة....

(يدخل النادل من جديد وهو يتقدم قافلة من خدم المطعم... إنهم يحملون صحونا متعددة ومختلفة)

الصعلوك سبحانك ربي... لمن كل هذه الصحون يا محترم ؟

النادل لمن ؟! إنها لسيادتك...

الصعلوك غير ممكن...

النادل إنه لابد أن نكرمك، فأنت ضيفنا العزيز

الصعلوك هاها... لك الحمد والشكر يا أبانا الذي في السماوات. لقد مسنا الخير أخيرا. حقا لقد جاء متأخرا، ولكن لايهم.. لقد أصبح الآن من حقي أن أقول.. إن هذه الدنيا بخير وألف خير.. كنت أعرف دائما بأنني رجل عظيم ومبجل. هذا هو رأيي في نفسي يا محترم. إن كان يضايقك فمعذرة...

النادل أبدا.. أبدا يا سيدي.. آه لقد نسيت أن أقول شيئا فهل تسمح يا سيدي بكلمة ؟

الصعلوك كلمة ؟! هاها ــ يمكنك أن تقول كلمتين. وإن شئت.. فقل أكثر.

النادل لقد كلفني السيد المدير أن ألتمس من سيادتك شيئا، وهو أن تتفضل وتزوره في مكتبه.

الصعلوك سأفعل يا محترم، سأفعل.

النادل إنه في حاجة أكيدة إليك. وإلى خدماتك المحترمة.

الصعلوك شيء طبيعي أن يكون في حاجة إلي...

النادل إنه يريدك في قضية صغيرة...

الصعلوك ماذا ؟ وحتى إن كانت هذه القضية كبيرة... فإنه لابد أن نقضيها نعم، إن هذه المأدبة الكبيرة تستحق قضية كبيرة.. أليس كذلك يا سيدي ؟

النادل بلى.. بلى يا سيدي.. والآن ادعك، شهية طيبة.. (ينسحب النادل)

الصعلوك لنأكل إذن، فما ، كل يوم يمكن أن نكون محترمين ومكرمين.. (يشرع في الأكل.. يقترب منه عازف الكمان من جديد.).

6) ما رأيك لو أسميك امرأة ؟

(ينتقل الضوء الى الطاولة الأخرى.. يبقى الصعلوك وحده في الظلام).

المرأة لم تخبرني... الى متى سنبقى مع بعضنا ؟

الرجل الى متى ؟ الى أن ينتهي الأجل المحتوم

المرأة أجلنا نحن ؟!

الرجل لا.. بل أجل هذه الشمعة الحزينة..

المرأة أفزعت قلبي.. وحتى إذا انتهت هذه الشمعة، فإنه لابد أن نوقد غيرها. ونواصل السهر على ضوئها، أليس كذلك ؟

الرجل بلى.. يمكن أن تموت الشموع بعد الشموع ولكن نحن...

المرأة نحن لانقبل الموت أبدا..

الرجل وعليه. فإنه لابد أن نبقى هنا.. ذلك هو قدرنا.. يمكن أن نغير الأمكنة، ولكن أبدا لايمكن أن تغيرنا الأمكنة..

المرأة إن ما يحزنني هو أن هذه الشمعة تحترق بسرعة.. انظر إليها. إنها تبكي حظها التعس..

الرجل عجبا ! وكيف عرفت بأنها تبكي ؟

المرأة كيف عرفت ؟ بدمعها، أو بدمها، وأيضا، بلون ضوئها الشاحب إنني أخاف يا سيدي.

الرجل تخافين ؟

المرأة نعم، أخاف على نارنا المشتعلة، فقد تستهلك نفسها، وتبذر حرها وضوءها لنجد أنفسنا بعيدين عن بعضنا، أنت في دنيا وأنا في أخرى غيرها.. أخاف أن يصبح الصمت بيننا...

الرجل ماذا أقول لك ؟ ألا تعرفين بأن الخوف يتغذى بأوهامنا ؟ (يطل برأسه بينهما)

الصعلوك كوكو... إنني هنا... الملاك الحارس معكما، فلا تخافا من أي شيء.

المرأة أهذا أنت ؟

الصعلوك نعم. أنا... العشق جميل بلا شك يا فاتنة.. فهو فعلا جميل، ولكن أجمل منه البوح به، لذلك فإنني أوصيك بالكلام خيرا يا ابنتي تكلمي.. تكلمي ولا تكتمي أي شيء... أعرف أن المرأة هي المرأة إنها لايمكن أن تكتم من كل الأسرار إلا سرا واحدا...

الرجل وبأي شيء يتعلق هذا السر الوحيد ؟

الصعلوك يتعلق بعمرها يا ولدي، فإياك أن تغامر في الكشف عنه.. ستضيع بلا شك، ولن تجد شيئا أبدا.

المرأة (وهي تضحك) أنت شرطي غريب يا سيدي...

الصعلوك نعم... أعرف هذا، فأنا صعلوك في جلد شرطي.. هل تصدقين هذا ؟

المرأة أبدا لا أصدق.

الصعلوك إنني رجلان اثنان في واحد.. هل تعرفان.. أنا الغراب والطاووس في نفس الوقت.. ذلك إذن هو قدري يا مولاتي، حتى إشعار اخر.

الرجل يا إلهي... في كلامك الضاحك يا سيدي نغمة حزينة. فمن أين أتيت بها ؟

الصعلوك من أين أتيت بها ؟! من هذه المدينة الملعونة.

المرأة هذا عن المدينة، والعشق يا سيدي، ما قولك فيه ؟

الصعلوك إنني أحب العشق يا مولاتي وأخشاه .

المرأة تخشاه ؟! غير ممكن..

الصعلوك لقد سمعت من يقول بأن العشق معركة ضاربة.. معركة غريبة وعجيبة ؟! المنتصر فيها هو الهارب منها.. فهل هذا صحيح يا مولاتي ؟

المرأة أبدا غير صحيح.. هذه إشاعة كاذبة ومغرضة..

الصعلوك هل تعرفان.. لقد أحببتهن كلهن.. أحببت كل نساء الدنيا : السمراوات والشقراوات. الطويلات والقصيرات والسمينات والنحيفات.. ولكنه في المقابل لم تحبني غير امرأة واحدة.

الرجل ومن عساها تكون هذه المرأة الواحدة ؟

الصعلوك إنها... إنها المرحومة أمي.. (يضحكون) لم تخبريني يا فاتنة من أي البلاد أنت ؟

المرأة أنا من فرنسا.. فهل تحب هذا البلد يا سيدي ؟

الصعلوك هل أحبه ؟ إني بكل صدق يمكن أن أقول، بأنني لا أحب فرنسا يا مولاتي.

المرأة غير ممكن.

الصعلوك ولكنه في المقابل، أموت عشقا في الفرنسيات، وحق ربي...

الرجل آه صراحتك جارحة يا سيدي

الصعلوك أدعكما الان لحظة... إنه لابد أن أواصل المراقبة، فتلك مهمتي في هذه الليلة.. دامت لكما الأفراح والمسرات والى الأبد.

المرأة شكرا لك.. أنت رائع جدا (يقبل يدها وينسحب) يقترب منها عازف الكمان ويعزف لهما لحنا شجيا.

الرجل هل سمعت ؟ لقد قال الكمان مالم يقله اللسان... إنه أفصح منك وأبلغ مني... الآن أدركت أن الأوتار يا سيدي هي أحسن ترجمان لأشواق العشاق.

المرأة يا إلهي.. كل هذا العشق ولم نلتق إلا منذ ساعة.

الرجل آه... ذكرتني في شيء مهم، وهو اسمك يا فاتنتي.

المرأة اسمي ؟! وماذا يفيدك اسمي ؟

الرجل أريد أن أعرفه... إن لم يكن لديك ما يمنع ذلك..

المرأة يا سيدي.. لك أن تسميني بما تشاء من الأسماء، وأنا أسميك كما أريد.

الرجل إذن اخبريني... ما قولك يا مولاتي لو اسميك امرأة ؟

المرأة ليس هناك أجمل من هذا الاسم.. وأنت ما رأيك لو أسميك رجلا ؟

الرجل رجل وامرأة وثالثهما العشق، ورابعهما الشباب وخامسهما العمر الطويل.. لن نجد أحسن من هذه الأسماء يا مولاتي.. (يضحكان يقترب منهما عازف الكمان من جديد.. يخفت الضوء شيئا فشيئا الى أن يعم الظلام كل المسرح).

7) إن كنت أنت أنا، فأنا من أكون ؟

(تتغير الألواح البلاستيكية من جديد، فيتغير المنظر.. بعد لحظات يعود الضوء وإذا نحن في الزقاق مرة أخرى.. يخرج الصعلوك من المطعم وهو يصفر في فرح).

الصعلوك سبحانك ربي... لقد دخلنا جائعين، وخرجنا متخمين.. آه لو يدوم هذا الحال يا ربي.. إنني أعشقك يا أنا الجديد.. أنت عظيم ورائع وابن كلب.. ما اسعدك.. ان ما يحيرني في هذا المطعم هو كل هذه المرايا المختلفة.. إنها في السقف والجدران وفي كل مكان.. لقد ظلت تحاصرني من كل الجهات إنه لحكمة ما قد وضعت كل تلك المرايا. وذلك حتى يعيشوا حياتهم وأن يكونوا شهودا عليها.. أليس كذلك ؟

من حقهم أن يتفرجوا على أنفسهم وهم يأكلون ويشربون ويطرحون. آه ما أسعدهم يا ربي. إنهم بالمرايا يتمددون ويتعددون ويتضاعفون ويتعملقون ويتلذذون وينتشون... إنهم يعيشون عيشا مضاعفا يا ربي... أما نحن ها ها... ماذا يمكن أن أقول عنا ؟ نحن نعيش عيشا ناقصا ومبتورا ومقزما ومتسخا... آه... الدنيا حظوظ يا أبانا الذي في السماء.. (يقترب من مخدع الهاتف ويقرع زجاجه)

ايه... ماذا تفعل أنت هنا ؟ هذا مخدع للهاتف وليس غرفة للنوم.. هيا أخرج من هنا بسرعة.

الشرطي ابتعد عني يا مغفل... هذا أنا...

الصعلوك آه، هذا أنت... أنت من يا محترم ؟

الشرطي ماذا أقول لهذا الأحمق ؟ أنا هو أنت، هل نسيت ؟

الصعلوك غريب.. إن كنت أنت أنا، فأنا من أكون ؟ تكلم.

الشرطي أنسيت بهذه السرعة ؟

الصعلوك ماذا تخرف يا صعلوك ؟ ألا قبح الرب شرابك الرخيص... أخرج من هنا، وبسرعة، وإلا أخذتك لمركز الشرطة.

الشرطي ألا تسمح يا ابن الكلب ؟ أنا رجل الشرطة، قلت لك.

الصعلوك ماهذا ؟! صعلوك كذاب، ومزيف ؟! لا هذه واحدة من عجائب الدنيا السبع.. إن ما أعرفه عن السادة الصعاليك هو أنهم أشراف ونبلاء وأصحاب عزة ونخوة أما أنت، فما أنت إلا رجل خامل وتافه.. أنت لاشيء، نعم، لاشيء، وأقل من لاشيء.

الشرطي أنت صعلوك أحمق... يا إلهي... كيف لم أنتبه لذلك ؟

الصعلوك نعم.. أنا صعلوك أحمق، وأنت صعلوك مزيف، والاخر صعلوك مقامر أو مغامر.. نحن كلنا في ملكوت الرب صعاليك.. نحن أخوة يا سيدي فلا تنس هذا.

الشرطي أبدا... إنه لاشيء بيني وبينك... إذن حاول أن تبتعد عني.

الصعلوك اسمع يا محترم... إنني مستعد لأن ابتعد عنك.

الشرطي إذن ماذا تنتظر ؟ هيا تبخر في الهواء.

الصعلوك ولكنه في المقابل، لابد أن تخرج من جلدي... (يصرخ بأعلى صوته) اخرج مني قلت لك... ألا تسمع ؟ إنت لاتستحق صعلكتي النبيلة.. أنت تافه ورخيص... لقد أخطأت بلا شك..

أخطأت لأنني حاولت أن أجعل منك بشرا حقيقيا، وأن أمنحك رداء الرضى والسعادة... أنت لست أهلا لأي شيء...

الشرطي يا ابن الكلب... لماذا تصرخ هكذا ؟

الصعلوك قلت لك أخرج من مملكتي... ألا تسمع ؟ أخرج وإلّا فلن أسكت أبدا.

الشرطي يا سيدي الصعلوك المحترم... ما رأيك لو تمهلني ساعةأخرى.. إنني وشرف حدتك لا أقدر أن أفتح عيني.

الصعلوك إذن إسمع... إنه إكراما لعينك، يمكن أن أدَعَكَ تتمتع في مملكتي.

الشرطي لا... ليس قبل أن تدفع.. إن هذا النعيم له ثمنه، هات ورقة مالية، وعد إلى نومك..

الشرطي ليس الآن... عد الي غدا، وسأعطيك ورقتين.

الصعلوك لا يا سيدي لا... ألا تعرف بأن غدا هو يوم آخر ؟ وقد يأتي أو لايأتي، من يدري ؟

الشرطي تأكد يا محترم بأنه لابد سيأتي.

الصعلوك نعم، ويكون كل شيء قد تغير أليس كذلك ؟ أكون أنا غير أنا، وتكون أنت شخصا آخر... هاها. ستعود لجلد الثعبان أيها الثعبان...

الشرطي أنت ثعلب ماكر... ثعلب عجوز.

الصعلوك لابل ما أنا إلا رجل بسيط... رجل شعاره في الحياة : اعطني بيضة هذا اليوم، وتعطيني ديكا بعد يوم... هل فهمتني الآن يا سيدي ؟

الشرطي نعم فهمتك.. خذ.. (يعطيه ورقة نقدية) والآن يمكنك أن تنصرف. إذهب ولا تعد إلا بعد ساعتين.

الصعلوك (وهو يتأمل الورقة النقدية) الان أكون قد استفدت من بدلتك تماما، كما استفدت أنت من معطفي السحري.. من حقي يا سيدي أن أستغل لحظتي العجيبة هاته، وأن أعيشها كاملة وتامة، فما في كل يوم يمكن أن أكون أنت. أليس كذلك ؟ (ينتظر أن يسمع من الشرطي جوابا) ماهذا ؟ إنه لايجيب... أيكون قد مات ؟! يطرق الباب الزجاجي) يا سيدي المحترم بحق الرب لاتمت وأنت أنا... انتظر حتى تكون أنت أنت ومت كما تشاء.. (يدق الزجاج من جديد).

الشرطي من... ؟ من يطرق بابي ؟

الصعلوك هذا أنا... الصعلوك الحقيقي... إنني أريد أن أطمئن عليك. ألم تمت يا سيدي ؟

الشرطي ليس بعد يا أحمق.

الصعلوك آه ليس بعد... لك الحمد يا ربي...

الشرطي ولكنني حتما سأموت. نعم بعد قليل سأنفجر.. سيقتلني سمك أيها الصعلوك... ابتعد عني... لقد أخرجتني من دولة النوم.

الصعلوك سبحانك ربي... ما أشبه النوم بالموت، وأنا الذي حسبتك مت وانتهيت ياعفريت (لنفسه) آه ما أروع ياربي، لو كان بإمكاننا أن نوقظ الموتى من موتهم. (يضحك) يظهر أنني أصبحت أبالغ قليلا في أحلامي. أليس كذلك يا سيدي ؟ (لا أحد يجيب) يمكن أن تنام كما تشاء، أما أنا... فإنني سأواصل أداء الواجب الانساني... إنَّه لابد أن أتفقد أحوال هذا الحي.. نعم لابد، فأنا المكلف براحته وأمنه.. يا إلهي.. ماذا أرى ؟ إنني أرى ضوءاً في ذلك المكتب.. أيكون قد دخله سارق ؟ شيء محتمل.. لقد جاء الوقت أخيرا، لأكون شرطيا حقيقيا.. إنه من الحكمة أن أراقب الأشياء من بعيد، فأنا أومن — يا محترمين — بأن صعلوكا حيا هو ألف مرة أحسن من شرطي ميت... أليس كذلك ؟ (يقترب من المكتب ثم يدخله.. يخفت الضوء شيئا فشيئا.. ظلام تام).

8) — في حينا قاتل محترف..

(بعد لحظات يعود الضوء وإذا نحن داخل حجرة... وراء مكتب فيها يجلس رجل سمين وإلى جواره وقف مساعده النحيل.. يخيم على الحجرة صمت

رهيب... صمت تكسره فجأة ساعة الحائط التي تدق مرة واحدة)

المساعد إنها الواحدة ياسيدي.

المدير (في غضب) عجبا ! وهل قلت أنا بأنها العاشرة ؟ أتظن أنني أصم، أو... ؟

المساعد أبدا ياسيدي، فقط أردت أن أقول..

المدير ... لاتقل شيئا. ان مهمتك هنا أن تستمع.. أن تسمع فقط أنا وحدي الذي يمكن أن يقول، هل فهمت ؟

المساعد نعم فهمت...

المدير إنني الآن اسمع صوتا... سمعته أنت أيضا ؟ قل نعم..

المساعد نعم.. نعم سمعته ياسيدي.

المدير يخيل لي أنني أسمع وقع أقدام..

المساغد نعم.. وقع أقدام بلاشك ياسيدي..

المدير أيكون هو صاحبنا ؟

المساعد نعم إنه هو.. ومن يكون غيره ؟ (في الخلف يطل الصعلوك من خلال نافذة زجاجية).

المدير هل تركت الباب مفتوحا ؟

المساعد نعم ياسيدي.. تماما كما أمرتني... (يدخل رجل غريب في معطف أسود.. يضع يديه في جيبي معطفه)

المدير لقد جئت كما وعدت... في الواحدة تماما.

رجل المعطف الضبط هو كل شيء، وبدونه لايكون الشغل شغلا.

المدير لقد سمعنا عنك، ونريد أن نستفيد من خبرتك.. فما قولك ؟

رجل المعطف قولي هو التالي.. إن خبرتي لها ثمن فهل سمعت عن هذا أيضا ؟

المدير نعم سمعت.. وإنني على استعداد لأن أدفع ثمن اتعابك، فأنا رجل يحترم المواهب ويقدرها..

رجل المعطف ان كان الامر هكذا، فإنه لن نختلف..

المدير وهل تشك في ذلك ياسيدي ؟

رجل المعطف الشك واجب.. خصوصا بين الغرباء..

المدير عندما تعرفني أكثر، سيصبح الغرباء أصدقاء..

رجل المعطف أتمنى ذلك.. والآن، يمكنك أن تقول مالديك.. انني أسمعك..

المدير اننا ياسيدي.. وباختصار شديد شديد — نريدك في شغل محترم ونظيف.

رجل المعطف الشغل النظيف أنا صاحبه.. ألم يخبروك بهذا أيضا ؟

المدير بلى.. اخبروني، ولهذا اخبرتك وحدك.. (المساعد) قل له أنت ماذا تريد منه.

رجل المعطف نعم قل وباختصار شديد، فأنا أكره الثرثرة..

المساعد هل سمعت ياسيدي ؟ أنه يكره الثرثرة، تماما كما نكرها نحن. لدينا ياسيدي رجل اتعبنا.. رجل يريد أن يتكلم غصبا عنا.. ألف مرة قلنا له وأعدنا، الصمت من ذهب والصمت حكمة ولكنه لايسمع.. لقد قرر أن يقف في المحكمة ضدنا وأن يقول كلاما بلامعنى.

رجل المعطف يكفي.. لقد فهمت..

المساعد فهمت.. عجبا ! ولكني لم أقل كل شيء.

رجل المعطف أعرف.. ومع ذلك فقد فهمت أنا كل شيء.. ألديك مانع ؟

المساعد أبدا.. أبدا ياسيدي، فقط أردت أن أقول..

رجل المعطف همس.. لاتقل شيئا.. إن مهمتك هنا هو أن تسمع، وأن تسمع فقط.. أنا وحدي الذي يمكن أن يقول.. هل فهمت ؟ (المدير) تأكد ياسيدي بأن هذا الثرثار لن يتكلم..

المساعد (مذعورا) لم يتكلم ؟ أتقصدني أنا ياسيدي ؟

رجل المعطف لا.. بل أقصده هو.. انه لن يصل المحكمة أبدا، ولن يقول شيئا، لان الموتى لايمشون ولايتكلمون..

المدير (يضحك) رائع.. الآن تأكدت، بأنك فهمتني جيدا (المساعد) ماذا تنتظر أنت ؟ أعطه الظرف الاول، وبسرعة..

المساعد (يعطيه ظرفا) تفضل سيدي.. ستجد فيه صورة المرحوم واسمه وعنوانه وكل التفاصيل المتعلقة به..
(يخرج صورة من الظرف ويتأملها)

رجل المعطف نعم.. هذا هو الظرف الاول، فأين الثاني ؟

المساعد لاتنظر الي أنا.. فأنا مهمتي انتهت..

المدير تفضل ياسيدي... هذا نصف المبلغ، أما النصف الثاني، فسيصلك من بعد.. تلك هي أصول الشغل، أليس كذلك ؟

رجل الشغل (هو يعد الاوراق المالية) يظهر أنك لست طارئا على الميدان ؟

المدير ماذا أفعل ؟ المصالح لها أحكام..

رجل المعطف سيدي.. لن أقول وداعا، مادام أنه سوف نلتقي قريبا.. يمكنك أن تستعد للخبر من الآن، فمن طبعي ألا أبطىء على زبنائي (يخرج) (يطل الصعلوك من جديد من النافذة، وقد ارتسم الفزع على وجهه)

المدير (لمساعده) الآن، يمكنك أن تقول ــ وبأعلى صوتك ــ لقد اصبح من حقنا أن نطمئن..

المساعد نعم صدقت ياسيدي، الآن من حقنا ألا نطمئن..

المدير ماذا تخرف يامغفل ؟! هل لاحظت شيئا غريبا ؟

المساعد نعم لاحظت.. لاحظت بأن الرجل قد اهتم بالاوراق المالية كثيرا.

المدير ذلك من حقه ياأحمق..

المساعد لقد تأمل صورها أكثر من صور المرحوم، وهذا شيء لايطمئن ياسيدي..

المدير ماذا تقصد ؟

المساعد بصراحة ياسيدي أنني أخاف أن يخطىء الهدف..

المدير يخطىء الهدف ويصيبك أنت.. أليس كذلك ؟ آه ليته يفعل ذلك، ويريحني منك ومن ثرثرتك.. حقا أنت لاتصلح لشيء أنت كارثة ومصيبة.. أنت لعنة نزلت علي من السماء..

المساعد افهمني ياسيدي.. لقد قصدت أن أقول..

المدير همس.. لاتقل شيئا.. إن مهمتك هنا هو أن تسمع.. تسمع فقط أنا وحدي الذي يمكن أن أفكر وأقرر... ان المصالح مصالحي أنا، والاموال أموالي أنا، والاعداء اعدائي أنا.. هل فهمت !

(ظلام تام)

9) ــ هل أبيع صمتي وأشتري أمن (بيتي) ؟

(يعود الضوء ــ بعد أن تتحرك الالواح ــ لنجد أنفسنا من جديد في الزقاق.. يخرج الصعلوك من حيث دخل.. يلتفت حوله في قلق واضطراب).

الصعلوك ياربي... ماهذا الذي أراه وأحياه ؟ الحلم لم يعد حلما.. لقد اصبح كابوسا ملاعبا.. ياها من ليلة ضيعتني.. من منكم يعرفني ؟ من يدلني عني ؟ أنا لم أعد أنا، ولاشيء ظل كما كان.. هل أنا الصعلوك أم الشرطي ؟ هل أنا جزء من هذا وجزء من ذاك، أم أنني لست هذا ولاذاك ؟ ياربي، هل افتح عيني وأبصر، أم أكون أعمى ولاأبصر ؟ هل أبيع صمتي وأشتري (أمن بيتي) ؟ هل أصرخ في وجه القتلة، أم ألوذ بالصمت ؟

ياأبانا الذي في السماوات.. ماكنت أدري أن دنياك رهيبة لهذا الحد... أين أنت أيها الشرطي الحقيقي ؟ أين أنت ؟ استيقظوا أيها الناس.. استيقظوا إن في الحي قاتلا محترفا.. (يطرق باب المخدع) ياسيدي الشرطي.. بحق الرب اسمع قولي.

الشرطي مرة أخرى، أنت ؟

الصعلوك نعم أنا.. انهض ياسيدي من موتك المؤقت.. انهض قلت لك، وإلا أصبح المؤقت دائما...

الشرطي دعني لنومي ياأحمق..

الصعلوك أنت ليس من حقك أن تنام أبدا.. هل نسيت بأنك المكلف بسلامتنا ؟

الشرطي ياسيدي.. إليك عني، ألا ترى بأنني مجرد صعلوك متشرد ؟ وأن الشرطي هو أنت ؟

الصعلوك كان ذلك قديما، أما الآن فقد تغير كل شيء. في الافق جريمة رهيبة ياسيدي..

الشرطي جريمة.. هاها.. يظهر أننا قد تقاسمنا كل شيء.. أنا أنام لك، وأنت تحلم لي.. تحلم لي.. تحلم واقفا.. اسمع، إني آذن لك أن تستمر في أحلامك، ولكن، بشرط ألا تفسد علي نومي (يريد أن يغلق الباب فيمنعه الصعلوك).

الصعلوك انتظر.. اعد الي صعلكتي وتشردي... أعد الي ذاتي وخذ دورك الحقيقي.. ان اللعبة لم تعد لعبة..

الشرطي ولكن.. كيف عرفت بأن هناك جريمة ستقع ؟

الصعلوك كيف ؟! لقد سمعت المجرمين وهم يخططون.. سمعتهم ورأيتهم.

الشرطي آه، سمعت ورأيت، وأين ستقع هذه الجريمة ؟ أين ؟

الصعلوك أين ؟ ماذا أقول لك ؟ إنّ كل المعلومات في الظرف الاول.

الشرطي ياويلي.. إذن هناك الظرف الاول والظرف الثاني والظرف الثالث ؟

الصعلوك ياسيدي.. أجل أسئلتك البليدة.. الآن عليك أن تفعل شيئا..

الشرطي نعم سأفعل.. ولكنه لابد أن تخبرني عن شيء.. هل تعرف القاتل ؟

الصعلوك هلل أعرفه ؟ إنه قاتل محترف.. توصل بنصف أجره وينتظر ان يتوصل بالنصف الثاني.

الشرطي ياويلي.. ماذا جرى لعقلي ؟ لقد بدأت أصدق هذا الصعلوك..

الصعلوك صدقني ولن تخسر شيئا.

الشرطي لدي سؤال أخير.. هل تعرف القتيل ؟

الصعلوك هل أعرفه ؟ انه أحد الناس في هذا الحي... سمعتهم يتحدثون عن رجل طويل اللسان.

الشرطي يكفي لقد عرفته..وحق العذراء عرفته.

الصعلوك عرفته ؟ إذن قل من هو..

الشرطي انه أنت... نعم أنت ياطويل اللسان.. إبك على شبابك.. ماذا تنتظر ؟

الصعلوك ولم لا تكون أنت... نعم أنت، أوجارك أو أخوك أو أبوك أو رفيقك ؟ كل الاحتمالات ممكنة.. افعل شيئا.. ان الموت يمشي بيننا..

الشرطي إذن أعد إلي سلطتي وخذ بؤسك.. إعطيني بدلتي وهاك معطفك.. اعطني قبعتي ومسدسي ودعني أسترد حقيقتي لقد حاولت أن أنام ولكنني لم أستطيع.. إن في معطفك هذا أشياء تتحرك..

الصعلوك ليس فيها شيء ياسيدي...

الشرطي بل فيها شيء يلدغ، تماما كما تلدغ العقارب..

الصعلوك آه. تذكرت.. تلك مخلوقاتي النبيلة.. الا تعرفها ياسيدي ؟ انها رائعة وعجيبة، وهي تقاسمني لحمي وجلدي ولاتقتات الامن دمي.

الشرطي إنها مخلوقات تافهة وكريهة..

الصعلوك اسمع.. إياك أن تكون قد قتلت منها واحدة.. تذكر ياسيدي أن الجريمة جريمة، وأن لها دائما نفس المعنى، سواء كان الضحية فيلا أو بعوضة..

الشرطي اعفني الآن من ثرثرتك.. ان علي أن أبلغ المركز حالا..

الصعلوك اذهب ياسيدي حيث شئت.. رافقتك السلامة وكان الرب في عونك.

الشرطي لا.. أنت لابد أن تكون معي..

الصعلوك ياسيدي كيف تريدني أن أكون معك وأنت مسلح وأنا أعزل ؟

الشرطي لاتخف.. إنني بجانبك.. تعال قلت لك.. (يسحبه من يده ويخرجان).

10) ـــ الموت ليس مهنتي ياسيدتي..

(يخرج الرجل والمرأة من المطعم.. يسيران بخطى متثاقلة)

المرأة (وهي تلتفت خلفها) أظن أنني رأيته.

الرجل رأيته ؟ من تقصدين ياسيدتي ؟

المرأة صاحبنا الشرطي.. ذلك الرجل الغريب العجيب. هل نسيته ؟

الرجل وكيف ؟ مثل تلك الوجوه لايمكن أن تنسى أبدا.

المرأة هل تعرف.. لقد رأيت وجهه فقط.. رأيته مركبا على جسد صعلوك

(يضحك) ماذا تقولين ؟ وجه شرطي في جسد صعلوك، هذه رؤية سوريالية ياسيدتي..

المرأة نعم، هي كذلك. وقد تكون من فعل نشوة الفرح ؟

الرجل لابل هي من فعل نشوة الخمرة..

المرأة أنا لم أشرب..

الرجل أعرف. ولكنني أنا شربت.. هل نسيت ؟ شربت أنا وسكرت أنت. آه ماأروع هذه الساعات.. ألا ترى مثلي أنه لاعيب فيها ؟

الرجل نعم نعم.. لاعيب فيها سوى أنها تجري بسرعة..

المرأة من قبل لم يكن الامر هكذا.

الرجل هل تعرفين ؟ أن هذا أكبر دليل على أن الساعات لاتسير بنفس السرعة.. أن ساعة في الهناء لاتساوي ساعة في الشقاء.

المرأة لم يبق غير قليل ويطلع الفجر، نحن على أبواب يوم آخر مغاير.

الرجل قد يكون أجمل من هذا ياسيدتي.

المرأة نعم أو قد لا يكون.. من يدري ؟

الرجل دعينا الآن في يومنا، وغدا له حديث آخر. هاتي يدك واتبعيني. انني ادعوك

لحفل جديد.. حفل للتسكع العشوائي في دروب هذه المدينة النائمة.. انني ادعوك ياسيدتي، فهل تقبلين دعوتي ؟

المرأة هل أقبل ؟! لقد قبلت وماكان كان.. (يضحكان) هكذا قدر الرب علينا.

الرجل ياإلهي.. انني أحس في نفسي قوة خارقة.. لقد اصبح بامكاني أن آتي بالمعجزات.. ماذا تنتظرين ياسيدتي.. اسألي حاجتك وامري بما تريدين. فإنني طوع يدك..

المرأة انني لاأريدك إلّا في شيء واحد أحد.

الرجل نعم، وماهو هذا الشيء ؟

المرأة هو أن تقول لهذا الليل ألا يرحل..

الرجل لم تطلبي محالا.. إذن اسمعي.. (يصيح بأعلى صوته) ياليل.. ياسلطان كل الليالي، لاترحل عنا، ابق هنا.. كن معنا وتكن مع الهاربين.. وتأكد، أنه ليس هناك من يعرفك أكثر منا..

المرأة هل تعرف.. انني لاأخاف شيئا أكثر من خوفي من الصبح..

الرجل عجبا.. وما الذي يخيفك فيه ؟

المرأة تخيفني فيه زحمة الشوارع، وترعبني همومه اليومية القاتلة.. الحلم لايكون الا ليلا.. انني أخاف.. أخاف على هذا الحلم أن يبدده ضوء النهار..

الرجل ماذا تقولين ؟!

المرأة أخاف أن نفترق غدا، فتذهب أنت يمينا، وأذهب شمالا، ثم يحدث بعد ذلك أن نلتقي.. نلتقي بعد يوم أو شهر أو سنة نلتقي في الميترو أو الشوارع من غير أن تتعرفي علي أو أتعرف عليك. فظيع هو هذا التصور، أليس كذلك ؟

الرجل يامولاتي.. بحق الرب خبريني، من أين يأتيك كل هذا الرعب ونحن في لحظة وجد وانتشاء ؟

المرأة من أين ؟ من انقباض بداخلي.. ألا تحس أنت مثله ؟

الرجل لا.. أنا لاأحس الآن إلا بالفرح.. الفرح الذي — لو وزعته على العالم — لاسعد كل البشرية.

المرأة انتظر (تتوقف عن السير وترهف السمع) هناك شيء يتحرك خلفنا.

الرجل (يضحك) شيء ؟! بل هما شيئان اثنان يامولاتي.. وهما ينبضان بالعشق والمودة..

المرأة اسمع انني متأكدة بأن هناك من يتبعنا.

الرجل أعرف هناك اثنان خلفنا.. أليس كذلك ؟

المرأة اثنان ؟! اتعرفهما ؟

الرجل نعم اعرفهما.. الاول ياسيدتي هو ظلي.. أما الثاني فهو ظلك في البدء كنا

اثنين، ثم من بعد أصبحنا أربعة.. هكذا قضى رب العباد وهكذا أراد..

المرأة انني أحس شيئا.. أحس خطرا يتهددنا..

الرجل آه، ومن اين يأتينا الخطر ؟ هذا الليل ــ سيدتي ــ لايومىء إلا بالامان والاطمئنان..

المرأة لقد رأيته ــ صدقني.. وحق العذراء رأيته..

الرجل ماذا رأيت ؟

المرأة رأيت ظلا يتحرك في الظلام.

الرجل يخيل إليك فقط..

المرأة انني أحس أنفاسه بالقرب مني.. بحق العذراء اخبرني، هل لديك أعداء ؟

الرجل ومن أين يأتيني الاعداء ؟ أنا رجل مسالم ياسيدتي واصطناع الاعداء ليس مهنتي.. (يسمعان طلقة رصاص فيتوقفان عن السير)

المرأة والآن.. هل سمعت شيئا ؟

الرجل نعم.. سمعت..

المرأة يخيل الي أنها رصاصة..

الرجل وهي فعلا رصاصة..

المرأة ياإلهي.. أتكون قد أصابت أحدا من الناس ؟

الرجل أصابتني أنا (يتهاوى الي الارض فتصرخ المرأة صرخة مدوية).

آه الدم.. انه ينزف دما.. ياأيها الناس في كل مكان اغيثوني.. أغيثوني.

بحق العذراء افعلوا شيئا (يخرج رواد المطاعم والحانات والنوادي الليلية ويتحلقون حول المرأة والرجل).

الرجل لاتخافي.. إنّ هذا الذي يقطر من لحمي ليس دمي.. انه الخمرة يامولاتي..

المرأة هل تعرف.. انه ليس من حقك الموت.. نعم ليس من حقك..

الرجل اعرف.. ان لدي مشاريع بحجم طموحي وجنوني.. مشاريع ينتظر أن تتحقق عداً.. وهي كثيرة ومتنوعة.. مشاريع ليس من بينها الموت يمكنك أن تطمئني ياسيدتي، فالموت ليس مهمنتي..

11) ــ أيها القتلة. كفوا ايديكم عنا..

(يدخل الشرطي والصعلوك وهما يهرولان)

الشرطي لقد وصلنا متأخرين..

الصعلوك نعم. وهكذا هو حال الشرطة. انها تصل دائما بعد فوات الاوان.

الشرطي أنا الذي قتلته أيها الصعلوك.. نعم أنا.

الصعلوك لا.. أنت ماقتلت أحدا..

الشرطي لقد اشتريت راحتي بروحه.. آه ماأقبحني وأفظعني..

الصعلوك (وقد تعرف على المرأة) ياويلتي.. ماذا أرى ؟ إنها هي..
الشرطي هي هي من ؟
الصعلوك حسناء المطعم.. نعم هي، والجريح هو.. شيء فظيع هذا الذي يحدث ياربي.. فظيع وكريه وقذر..

الصعلوك هل تعرفها أيها الصعلوك ؟
هل أعرفهما ؟! لقد رأيتهما في المطعم، وكان العشق ثالثهما لقد كانا في قمة العيش وقمة الفرح وقمة الانتشاء.. لقد رأيتهما وهما يصعدان الى فوق.. الى قمة الهاوية.. لم يخطر ببالي ابدا، أن ذلك العشاء قد يكون الاخير.. ياعشاق كل الدنيا، ان جلادي العشق.. يختبئون لكم في كل الزوايا المظلمة وياأيها القتلة، كفوا ايديكم عنا، وراحمونا..

الشرطي كل هذا لأنني نمت لحظة.. الان أدركت أنه ليس من حقنا أن ننام ليس من حقنا أن نرتاح... ليس من حقنا أن نغيب...

الصعلوك يا أبانا الذي في السماوات، إنَّه لايكفي أن تعطينا خبزنا ــ كفاف يومنا ــ ثلاث مرات.. لايكفي أن تعطينا خمرتنا، إن كان ملكوتك فاسدا وسيئا.. ما معنى كل هذه الألوان والأضواء ؟ ما معنى كل هذه الملابس والمرايا إن كان الزيف خلفها ؟ باطل الأباطيل وكل شيء باطل... كل شيء باطل...
الشرطي يا أيها الصعلوك خبرني... هل هذا الذي نراه ونحياه يثير الغضب ؟
الصعلوك أن يثير شيئا آخر غير الغضب... يثير الاشمئزاز والقرف... يثير الاحساس بالاشفاق

الشرطي قلت الاشفاق أيها الرجل ؟
الصعلوك نعم. الاشفاق على عالم بئسٍ وتعس... عالم يحتضر ببطء. إن الضحك عليه لايؤجل موته، والبكاء لايؤخرها... هذا العالم مصاب بداء التآكل الروحي.
الشرطي أنت رجل غريب أيها الصعلوك...
الصعلوك أنا رجل له ثقب في الذاكرة، وشرخ في الرأس، وجرح في القلب، ورمد في العين فكيف إذن، يمكن أن أرى هذه الدنيا اللعينة ؟ كيف ؟

الشرطي ما أفظع هذه الليلة ! لقد أنستني كل شيء، فهل تعرف في أي ليلة نحن ؟
الصعلوك نحن يا سيدي في الليلة الثامنة من الأسبوع
الشرطي الليلة الثامنة ؟! الأسبوع سبعة أيام، هل نسيت هذا ؟
الصعلوك أو قد تكون في الليلة التاسعة أو العاشرة من الأسبوع. من يدري كل ما أعرفه الان هو أننا قد دخلنا الأسبوع الخامس، من الشهر الثالث عشر..

(يخرج الصعلوك وهو يجر ساقيه... يبقى الرجل والمرأة وحدهما داخل بقعة ضوء ضيقة.. يسمع صوت سيارة الاسعاف وهي قادمة يخرج عازف من المطعم... يقترب من الرجل والمرأة... ظلام تام).

عبد الكريم برشيد

الخمسيات في : 24 ــ 5 ــ 1989

أبو الهول الجديد

محمد الكغاط

تعليق قصير :

هذه* «الحادثة» يمكن ان تكون قصة قصيرة، او مسرحية قصيرة، او «سيناريو» قصيرا.. وتصلح للقراءة السرية والجهرية، كما تصلح للعرض في اي مكان، وامام مختلف الفئات والطبقات.

حادثة قصيرة يمكنها ان تكون اي «شيء» قصير، ولكنه يعبر عن شيء كبير : كبير بمعنى منتشر.. مستفحل الى درجة انه صار يبدو امرا طبيعيا، كالبرص الذي كنا نشمئز بداية من رؤيته ثم اصبح بعد ان تعودت اعيننا عليه يعامل كما لو كان درجة من درجات البياض.

بطل هذه الحادثة الرئيسي يحمل «اسم فلان» وشخصياتها الباقية تحمل نفس الاسم «فلان» ولكنه مدرج اي يحمل معه درجته : كفلان رقم 1 وفلان رقم 2.. الخ. الا ان هذه الدرجة ترتب صاحبها داخل الحادثة الصغيرة وليس داخل أصناف البشرية، لأن هذه كثيرة جدا ولانهائية كالارقام نفسها.

1 ـــ برولوج ـــ

فلان يتذكر صديقه

صوت الجوقة : (يصل من جهات مختلفة : مرة من اليمين، ومرة من اليسار ومرة من فوق.. الخ، اصوات رجالية ونسائية مختلطة حينا ومتميزة حينا اخر.. لكننا نعامل الجوقة كالمؤنث في حادثتنا البسيطة).

نحن بنات «فلانية» 2
من اشراف سكانها..
عشنا فيها طفولتنا وشبابنا وكهولتنا...
ونحن الان في طور الحكمة...
نرقب مايجري في مدينة فلانية وان كنا لانملك غير التعليق على الاحداث هذا الجالس امامكم..
انظروا اليه جيدا.
لاتهم المرحلة التي هو فيها من عمره!
فكروا فقط فيما يحسه الان :
هذه اللحظة لاتنسى من حياته....

يحاول ان يركز فكره في شيء فلا يستطيع...
يجرب الا يفكر فلا يقدر.
يجرب الا يجرب فتفشل تجربته...
يخطر بباله ان يغادر هذا المكان.. لكنه يتذكر سبب مجيئه..
وينسى لماذا جاء، ومع ذلك لايمكنه أن ينصرف...
ولنفرض انه انصرف.. فربما يعود..
لان انصرافه لن يفيده.. فليبق في مكانه...
انه ينتظر صديقه...
صديق طفولته...
صديق احلى ايامه...
صداقة زمان طويل...
يوم كان للصداقة معنى...
صديقه داخل غرفة اغلق بابها..
وهو هنا ينتظر ان يؤذن له بالدخول..

فلان : هذا الباب، وما اشبهه بالأبواب التي تقف باستمرار في وجهنا...
ليس باب سجن ومع ذلك يجبرني على الانتظار...
وراء هذا الباب يجلس ـــ لايهم نوع المقعد ـــ شخص عايش طفولتي وعايشت طفولته...
كان يحبني محبة بريئة كالاطفال...
قوية كصدق الاطفال...
كان وديعا.. جعلتني بساطته أحب كل انسان بسيط..
علمني اذا رأيت فقيرا من بلدي ان اشعر بحبي له.. لانه وديع وبسيط وطيب..

صوت الجوقة : وديع وبسيط وطيب..
صفات صارت تعني التأخر العقلي...
اذا كنت بسيطا.. ووديعا.. وطيبا.. فانت متخلف..
لاتثير حتى الشفقة..
تدوسك اطماع أصدقائك..
ويجرب فيك الأغبياء غباءهم..
ويتعلم فيك الاطفال كيف يصبحون ذئابا...
نحن جوقة «فلانية».. ننصحك بمغادرة هذا المكان.

2 ـــ مشهد مشخص ـــ

ـــ فلان ينتظر صديقه :
فلان (يترقب حدوث شيء.. تصدر عنه حركات تدل على مله طول الانتظار.. يعد

مربعات الارض.. ينظر الى السمآء.. يعد اصابعه مرات ومرات ليتأكد ان عددها عشرة.. يقف فيصير حواره الداخلي مسموعا).

يعلم وجودي او لايعلمه..
اجالس انا خلف الباب أم واقف؟!
يعذبني احساسي بموقفي او لايعذبني.. تلك هي الاشياء التي لاتشغل صديقي..!
صديقي يعرف.. أو لايعرف اني هنا.. خلف بابه..
يجهل لما جئته!
ولو فرضت انه يعرف اني هنا..
أنا ايضا اكاد اجهل لما جئته! بعد ان ضاقت بي كل السبل.
لماذا لاقصده؟!
بعد ان استطاع هو ان يقتحم الباب..
وبقيت انا ــ لاادري ــ لماذا ــ خلف الباب!
اي لغز طرحه عليه ابو الهول فاهتدى الى حله؟!
«اباء الهوال» تصادفني عند كل منعطف..
تقتلني الف مرة.. ولاتريحني!
ألغاز... الغاز... الغاز...
لغز حياتي.. كيف استمررت بعد عجزي عن حل لغز أبي الهول الجديد..
صديقي في الداخل..
اجتاز صراط ابي الهول بنجاح.
يعرف بعض الأسرار...
ربما يرشدني.. فهو يعرفني منذ الطفولة..
يعرف كل شيء عني...
لابد سيفيدني عندما يستقبلني.

(يفتح الباب.. يخرج فلان رقم 2 وهو يقوم بدور «الشاوش» الوسيط بين فلان رقم 1 الذي يوجد داخل المكتب والزوار «الفلانيين» الذين يرغبون في مقابلته)

فلان 2 : من انت؟
فلان : انا فلان....
فلان 2 : مارقمك؟
فلان : مازلت ابحث عن رقمي..
فلان 2 : اذن انصرف..
فلان : اخبر رئيسك برغبتي في مقابلته...
فلان 2 : هذه اوامره

فلان : بلغه خبري وسترى..

فلان 2 : كيف؟

فلان : قل له : فلان يريد مقابلتك..

فلان 2 : كيف افعل ذلك؟

فلان : لاافهم

فلان 2 : لايريد الاخبار مشافهة.

فلان : أيريده كتابة؟..

فلان 2 : ولا حتى كتابة.

فلان : كيف يريده إذن؟..

فلان 2 : انصرف مادمت لاتفهم.

فلان : انا فلان.. هو يعرفني..

فلان 2 : لا اريد اثارة مشاكل ادارية.

فلان : صديقي.. يعرفني حق المعرفة..

فلان 2 : وانا اعرفه كل المعرفة..

فلان : انه صديقي..

فلان 2 : كلام قديم.

فلان : منذ طفولتنا

فلان 2 : رحم الله ايام زمان.

فلان : انا موقن انه طيب.

فلان 2 : انتهى زمن الطيبوبة

فلان : ارجوك بلغه اني هنا.. سيأذن لي بالدخول.. سترى.. سيسر برؤيتي..

فلان 2 : انتهت المقابلة.. لاتضطرني الى استعمال نفوذي (ينصرف)

فلان : (بين الانصراف والبقاء)

يجلس تارة ويقف تارة.. يذهب يمينا مرة، ويسارا مرة اخرى يعبر بالحركة عن تردده.. لكن حركاته يصبح لها صوت)

فلان : اذهب.. انصرف من هنا؟!

من قال ان فلان 2 غير كاذب؟

اعرف صديقي جيدا.. لابد سيستقبلني..

لو عرف اني هنا..

لو رآني عند انفراج الباب..

لو صحت بفلان 2...

لو سمع صوتي..

لو...
لو ذهبت ولم أدخل ربما يعاتبني...
لن ابرح مكاني..
(يجلس.. تأخذه سنة لذيذة من النوم...)

3 ـ مشهد فانتازي :

فلان بين الحلم واليقظة.

(الاضاءة في هذا المشهد تقوم بدور رئيسي.. تصور عالم المثل... المؤثرات الصوتية ايضا توحي بجو جناني..

الاصوات تصدر عن فلان متغير ومتعددة لانه يحمل اكثر من شخصية ولانه يحلم.. فهو ينطق باسمه.. وباسم صديقه فلان 1، وباسم فلان 2 وباسم طفولته، وباسم الجوقة.. ينطق باسمهم كما يتصورهم في منولوجه الحالم فلان : (بصوته)

ماحلى الانتظار!
الانتظار الذي يحمل معه الفرج

مانعانيه أحيانا ونحن ننتظر، ألذ مما نذركه في نهاية المطاف.. هشاشة مستقبلنا قلما تتركنا نفكر في اللحظات التي مرت بنا في مكان يسمى «قاعة الانتظار» سيدرك فلان 2 انه كان مخطئا في معاملتي عندما يرى صديقي يعانقني ويبدي اهتمامه به.

(فلان ينطق باسم صديقه فلان 1)
أهلا بك صديقي واخي فلان...
كيف غبت عني كل هذه المدة؟!
كم بحثت عنك ولم اجدك...
لماذا لم تدخل علي مباشرة؟
مثلك لاينتظر وراء الباب...
لو كنت اعلم انك ستزورني لفرشت طريقك بالورد..
لو اخبرتني لجئت بنفسي اليك...

كيف تتصور ان جلوسي على كرسي اداري يمكن ان يغيرني بالنسبة الى اصدقائي.. واليك بصفة خاصة...

(فلان ينطق باسم فلان 2)
أعتذر...
تخونني عبارات الاعتذار..
كان علي ان افهم من اول الامر..

انت تستحق ان تستقبل بحفاوة الصداقة لا «بحفاوة» الادارة اعتذر ساكون اكثر يقظة في المستقبل...

(فلان ينطق باسم طفولته)
ماأروع الانسان في بساطته!...
ما أعظمه بانسانيته!..
ليتناكنا نحتفظ من طفولتنا ببراءتها..
نتعامل كالكبار الذين يحملون حسن نية الأطفال...

اذا كان يصعب علينا الحفاظ على سنن الطفولة فما اسهل ان نحافظ على بعض مميزات الطفولة..

(لا ينطق باسم الجوقة)

ماتزال تنتظر...
مازلت انتظر..
تسيح في احلام اليقظة..
تفر من واقعك الى الحلم...
تحاور نفسك..
تحاور نفوسك...
نحن بنات «فلانية» ننصحك بالعودة الى الواقع...
انتبه قليلا..
انت ماتزال تنتظر..
جالسا تنتظر..
واقفا تنتظر..
ذاهبا أيبا تنتظر..
تنتظر الانتظار...
تخرج من انتظار الى انتظار..
(فلان ينطق باسمه وقد استيقظ)
لازلت انتظر..

4 ـــ مشهد واقعي :

فلان امام الانسان

(فلان واقف امام مكتب فلان 1. فلان يبسم فلايجيبه فلان 1 ثم يمد يده مصافحا فلا يلتفت اليه).

فلان 1 : (وهو يتشاغل باوراقه عن فلان)

نعم

فلان : انافلان..

فلان 1 : نعم...

فلان : صديق طفولتك..

فلان 1 : (لايلتفت اليه)
نعم

فلان : قصدتك..

فلان 1 : من اجل ماذا؟

فلان : هل يمكنني ان اجلس؟

فلان 1 : لماذا؟

فلان : اريد ان احدثك في امر..

فلان 1 : ليس لي وقت

فلان : متى يكون لك وقت؟

فلان 1 : انا منشغل دائما..

فلان : أرشدني.. اريد ان ادخل..

فلان 1 : لا استطيع الا ان أخرجك..

فلان : اريد...

فلان 1 : (يقاطعه) فلان 2 أخرج هذا السيد..
ولا تأذن لاي شخص بزيارتي.. أحضر مشروبا..
واغلق الباب وتسمر امامه.

(فلان 2 يمسك فلانا من رقبته ويدفعه في اتجاه الجمهور بينما يضحك فلان 1 في نشوة عارمة).

هوامش :

1 ـــ قال ابن برى فلان لايثنى ولا يجمع انظر لسان العرب دار صادر بيروت. ج 13 ص 325

2 ـــ مدينة غير موجودة سميت كذلك لان جنس فلان سكنها.

* * *

نص مسرحي

برج النور

عبد الحق الزروالي

مدخل للحديث عن المسرحية :

كثيرون هم الذين دخلوا باب التعامل مع التاريخ قصد التحايل على التاريخ، اورروجوا لفكرة التعامل مع التراث بهدف نهب التراث والاتكاء على القيم الأدبية والابداعية فيه لاكتساب مجد وهمي في حقلي الأدب والابداع، في حين ان المسألة هي مجرد تستر على عجزهم عن ابتكار نصوص ادبية وابداعات من اجتهادهم وخلقهم. هذه ليست دعوة لتحقيق قطيعة مع الماضي، لكنها موقف نقدي للحد من هذا الافراط والاسهال في اعادة كتابة التراث والتاريخ بشكل لايتعدى استبدال اقلام القصب او الريشة والدواة والمطابع الحجرية بالالة الكاتبة العصرية. في نظري ان الأمر عندما يتجاوز الاستحضار او الاستعارة والمساءلة لهذا التراث او الحدث التاريخي يصبح عملية سطو، آسف لان القانون لايعاقب عليها. لنتساءل ماهي حدود الاستفادة من حضور مسرحيات في صيغة معلومات مدرسية حول حياة مجموعة من الشعراء والسلاطين او الزعماء وغيرهم؟ وما الجدوى من تشخيص معارك واحداث لمجرد التذكير بما تلاشى واندثر؟ ولمصلحة من يتواصل هذا الاصرار على التوغل في عمق التاريخ وترويج ادب الكتب الصفراء؟ فعلا قد تكون هناك اغراض سياسية، أو دعوة لربط أحقاب أو أجزاء ومستويات من الفكر العربي، والأدب العربي والتاريخ العربي والخارطة العربية.. لكن الابداع يظل بعيدا عن التطور المطلوب، لأنه يتحول وفق هذه العلاقات من غاية الى وسيلة ــ الابداع في خدمة السياسة ــ الابداع في خدمة الدين ــ الابداع في خدمة برامج التربية ــ الابداع في خدمة المعارك العسكرية والايديولوجية ــ الخ.. حيث يصبح الابداع في خدمة كل هذه الأشياء الا الابداع.

مسألة التأصيل هي ايضا لازمت فكرة التعامل مع التاريخ والتراث ــ التأصيل من خلال اللغة العربية رغم انها تأتي في غالب الاحيان مجرد وعاء لأفكار ورؤى بعيدة عن كل ماهو خاضع لاية نظرة محلية، ومن خلال الاشكال والمعمار الجمالي للابداع ــ الحرف العربي في الفنون التشكيلية ــ الالات التقليدية في الموسيقى ــ الاقمصة والطرابيش والزخارف في الملابس والديكورات المسرحية ــ وهي تطبيقات لمحاولات في التنظير جاءت اما نتيجة لرغبة في ارضاء العين السائحة التي تدعم ادب العاهات وتتلذذ بكل ماهو قديم ومتخلف وساذج، ليبقى لها حق السبق في مجال التقدم التكنولوجي، واحتكار مزايا المعاصرة في شتى مظاهرها، او جاءت كرد فعل منفعل ضد تمادي الثقافات الاجنبية في اوساط المجتمع العربي كنتيجة حتمية لمرحلة الاستعمار، وضد نزعة التبعية لدى بعض المثقفين والمبدعين العرب الذين كلفوا بمهمة صيانة

الحضور الثقافى الاجنبى لحد الهيمنة في البلاد العربية لمرحلة مابعد الاستعمار.

مابعد هذه المقدمة :

«برج النور» هي ايضا رحلة تذكر وتأمل في المقروء والمسموع والمحسوس من منطلق الذات المبدعة المعبر عنها في شخصية ــ ادريس ــ في تلبسها شخصية ــ المولى ادريس ــ خارج نطاق النظرة التقليدية وباعتباره مفتاح ولوج عالم مدينة فاس بكل دلالاته التاريخية والثقافية والعمرانية والدينية وخارج حصار وحدة الزمن والمكان والحدث : ذلك ان شخصية ــ المولى ادريس ــ هو هذا الحاضر في وعينا وفي مخيلتنا، وهو هذا المتحرك فوق خشبة المسرح من غير أن نراه، انه مجموع التجليات للصور والافكار والحالات التي يهيئنا ادريس للاحساس بها والتعامل معها ككائنات نعيش فيها وتعيش فينا، وذلك للوصول الى ماهو أبعد من العرض والتفرج، مما يسهم في تحقيق درجة اعلى من التواصل بين المسرحية كابداع، والجمهور كمصدر وهدف معني بكل ماتقدمه المسرحية عبر ابعادها التاريخية ومساءلاتها الاتية، وقلقها المستقبلي.

لماذا هذه المسرحية :

شخصيا اشعر بهلع شديد اتجاه مدينة فاس، لانها المدينة التي عشت فيها طفولتي وبداية شبابي، ولعل تنامي شعوري بالغربة عنها رغم انني موجود فيها بحكم تصنيفي ضمن فئة النازحين من القرى المجاورة لها، كان عاملا اساسيا في تعميق الاحساس بالمدينة كمكان له ملاحمه الخاصة وشروطه لاكتساب انتماء كامل، وهو ماليس بسهل أو متيسّر... كذلك بالنسبة ل ــ المولى اذريس ــ كضريح له هالته في المدينة وفي أذهان وقلوب سكانها، واستغرابي للعلاقة المتواصلة بينه ــ رغم مرور عشرات القرون على وفاته ــ وبين مايحدث الآن للمدينة والناس من خير او شر، كل هذا من شأنه ان يلح في تناول الموضوع مسرحيا، قناعة مني بضرورة وجود علاقة بين ماهو ابداع وماهو حياة بمعنى ان المولى ادريس هو في تاريخنا المغربي رمز السلطة والدين والزعامة من المنظور الشعبي وليس الرسمي، وقلما نعثر في التاريخ على رجال عرفوا كيف يوفقون بين كل هذه الصفات في وقت واحد دون تظاهر او ادعاء وتلفيق.. وقد اعتمدت الاختزال، والمنهج التركيبي في بنية اللغة وصياغة الحدث، وهي قاعدة اساسية تكاد تقوم عليها جميع نصوصي المسرحية الفردية السابقة.

أزعم في هذه المسرحية انني وفقت في ان اقول إن معرفتنا بفاس لاتتعدى الحدود النسبية، وان التعبير عن حضارتها مسألة تفوق الجلابة والطربوش والبلغة، وازعم انني وفقت في السعي لتخليص المدينة من ضيق المحلية وملكية الخواص لها، وذلك بتقديمها في اطارها الانساني الاوسع، وفي صيغة فلسفية وجمالية تؤكد حضورها كمدينة عالمية ولكل الناس، شأن المدن العظيمة في التاريخ ــ شأن روما وغرناطة والبندقية والقدس واثينا وبغداد ــ نحن اذن في هذه المسرحية لسنا امام حالة انبهار بمعلمة اثرية ــ فاس ــ او احد رموز التاريخ العربي والاسلامي ــ المولى ادريس ــ فقط ولكننا ايضا امام حدث درامي تسهم في صياغته وتفسيره وتأويله وابداعه ذاكرة أهل

المدينة في فهمهم المراحل والاحقاب، وعبر مجموع علامات النهضة والانحطاط التي عرفتها..

تساؤل حول عنوان المسرحية

كان من المحتمل ان يكون عنوان هذه المسرحية ــ مهوى الظلام ــ بدل ــ برج النور ــ لانهما معا يعبران عن مضمون الفكرة المطروحة في المسرحية. واذا كنت قد اخترت صيغة ــ التفاؤل ــ النور بدل الظلام، فلان الانسان يميل دائما الى ماينقصه.. اعترف انني.. اننا بحاجة الى النور.. ليس من اجل فاس وحدها.. ولكن من اجل كل الوطن..

13 /9/1987

عبد الحق الزروالي

النص المسرحي

يعم الظلام فتنطلق نغمات موسيقية وهي عبارة عن تقسيم على آلة العود مصاحبة لارسال مجموعة من الصور الثابتة تنعكس على ستار يجسد أسوار مدينة فاس القديمة، وتعكس هذه الصور المعالم والملامح الأثرية والاجتماعية للمدينة، وأثناءها يدخل ادريس من وسط الجمهور يحمل في يده فانوسا، ثم يتقدم فينعكس خياله على نفس الجدار في تداخل منسجم مع الصور.. ثم يتجه نحو خزانة الكتب، ليأخذ من بين رفوفها كتابا ويقرأ فينطلق صوت خارجي يردد :

صوت : لقد أراد المولى ادريس بناء فاس وضع الحجر الأساسي لجامعة في حجم مدينة، مركزا دينيا وقاعدة سياسية، سوقا دوليا ودارا للحرف والصنائع ومتحفا للبدائع.. مركز للغرباء وحصنا للعلماء.. باقة زهور تفوح بكل العطور ومنارة للاسلام تشع على مدى الأحقاب والعصور.

«يلتفت ادريس، ثم يتعثر في مزهرية من الفخار فتسقط من أعلى رفوف الخزانة وتتكسر.. ينحني وكأنه يحاول جمع شظاياها بغية اعادة تركيبها فيفشل»

إدريس : تكسرت.. كانت تحفة.. لقات الباس، اللهم في الفخار ولا في الرأس.. «ثم ينتقل من الحديث عن المزهرية الى الحديث عن المدينة التي تكسرت هي الأخرى»

إدريس : فاس.. كنت فيض ينابيعها.. نبض عروقها.. تعرفني الساحات والدروب المنحدرات والمنعطفات.. تكسرت.. سيريازمان وتعالى يازمان حتى صارت مدينتي حزنا في الرأس ولوعة في القلب ومرارة في اللسان.. من لم يتزوج ابنة فاس فقد مات عازبا.. بلعمان يابلعمان.. من تكون بلعمان؟ إيوة غير خليوها وكان ـــ يغنى بطريقة الملحون ـــ لاتلوموني في هذا الحال جيت نشهد ونودي ياعدولي في الموت اسبابي خال في وردة.. ـــ يطلق تنهيدة قوية ـــ تنهيدة هذي واشمن تنهيدة.. البارح مايشبه اليوم.. واليوم مايشبه لغدة.. كناجيران وكان اسمها بلعمان.. كأن اصواتا بداخلي تسألني الان.. ياأيها العاشق أفصح.. أفصح.. وحد النهار مشيت نجيب الخبز من الفران.. في درب مظلام تلاقينا، طلبت منها قبلة قالت لي حرام.. حرام.. أشنوهو للي حرام، القبلة واللا الظلام؟! اشحال لعبنا طايبة وغمايضة وحابة.. حتى واللات هذه المدينة غابة.. خايف عليها.. من البرد وهي ديمة طوقها محلول.. خايف على السالف.. بلعمان فدان مسبل سبول.. جنان فيه الورد من كل الألوان.. خايف على الشهد للي في الخد، والنهد رمان يافلان.. لكن كفاش نعشق بلعمان ولست من الأعيان؟! مجرد إنسان.. كفاس نعشق السماء وفي نجومها نتعلق وليست لي أجنحة باش نحلق؟! احمق أنا احمق.. أنا عالة على هذه المدينة.. كان خاصني نشوف شي امرأة تكون مسكينة، ونخلي علي بلعمان.. لأن مشيتها موجة مموجة.. عندها حفرة.. الزين والفلجة.. غصن بان، مقورة درجة تابعة درجة.. بلعمان بحر وللي عشقها

تديه الموجة.. ـــ يغني أغنية معروفة ـــ ياك البحور شاهدة من صغري عوام.. حرام والله حرام.. العاشق يعيش في الظلام.. حرام المغروم يعيش مضيوم.. عيبي أنني فقير، أناخيش وبلعمان حرير، عيبي أن أمي كتبيع بغرير.. وإخوتي حتى الآن مازالين كينعسوا على الحصير.. وبلعمان بنت ناس الكمان ويلالان ماشي بنت ناس القرقبة والبندير، بنت الرياض ماشي بيوت القصدير، بنت المِرْسِدُ.. وسْ ماشي بنت نغازين الحمير.. وْسيرْ وسير وسير.. لذلك.. آش داني نمشي للزين وأنا رجل مسكين؟.. مسكين!!! كفاش نكون مسكين وأنا أحد أحفاد فاطمة.. ماشي بنت الحسين، أقصد فاطمة الفهرية بانية القرويين..

ـــ يعم الظلام، ثم ينطلق عزف على الناي تتخلله قراء لتتمة دعاء المولى ادريس ـــ

صوت : اللهم إنك تعلم أني ماأردت ببناء هذه المدينة مباهاة ولا مفاخرة ولارياء. أردت أن تعبد بها ويتلى كتابك وتقام بها حدودك وشرائع دينك وسنة نبيك مابقيت الدنيا.. اللهم وفق سكانها وقطانها للخير، اكفهم مؤونة أعدائهم أغمد عنهم سيف الفتنة والشقاق.

ـــ يعود الضوء فنرى ادريس وهو ينزل في اتجاه ضريح المولى ادريس الذي يوجد في مقدمة الجمهور ـــ

ادريس : رحمة الله عليك ياإدريس الأزهر.. الناس اليوم واللات غادية في مدينتك وتخمم.. أنا واحد من هؤلاء الناس.. من يد ليد.. من هم لهم.. بالليل نبني قصور الأحلام وفي الصباح نلقى كلشي تردم.. الضرب من كل جهة ياإدريس ومعنديش الحق حتى نتألم..

ـــ يسمع صدى أهازيج عرس ثم مباشرة صوت امرأة تصيح وتستنجد ـــ

ادريس : آش كنسمع؟.. آش كنشوف؟ بلعمان عروسة في الهودج وأنا تابعها على حمار اعرج.. بلعمان احذري سيغلقون خلفك النوافد والأبواب.. أولي عمري ماشفت شي عرس بالعسة والكلاب.. أتذكرين يوم جئتك طالبا راغبا.. اعلاش ماشي معقول وأنا بغيتك على سنة الله والرسول.. يوم ودعتها ضاقت بي الساحات.. الأبواب.. قلوب الناس.. زرت الأولياء والسادات، مولاي عبد السلام.. مولاي ابراهيم.. الشيخ الكامل وسيدي بلعباس.. وأخيرا قصدتك يامولى نوبة ياعمارة فاس.. العار عليك ياهذا الوالي شوف من حالي بغاوا يردوني رجلين من بعدما كنت راس.. من بعدما كنت ذهب وليت نحاس.. حاولت نبني مالقيت أساس اعييت بكاس تابع كاس.. الناس.. الناس غافلة وأناحبها وللي لي وجع في الراس

ـــ تسمع طرقات قوية ومزعجة لايقوى على تحمل سماعها ـــ

آش هذا تهراس الراس.. آش هذا الخبث، واش مجاكم الدقان غير في هذا الوقت؟ مابقي حد ينعس معاكم في هذا الدار.. هذا الشي راه عيب وعار.. الصداع بالليل الصداع بالنهار.. قلت بمولاي ادريس نلت رفعة فاسعدني بمجد مؤثل.. ياطالبا أمنا وحفظا لماله وجدت الذي تهوى رويدك فانزل.. حتى أنا اسمي ادريس ياادريس.. لا.. لست ادريس الأول ولا الأخير.. ادريس وكفى وحالي مايخفى تغربت في مقامك ياحفيد الرسول ياجد الشرفة.. عطشت.. بغيت نشرب من باب الوفاء..

ــ يسمع تقسيم على آلة القانون وصوت يردد قصيدة شعرية تقول كلماتها :

يافاس منك جميع الحسن مسترق
والساكنوك لفضل الله قد رزقوا
نسيمك راح لراحتنا وماؤك صافي سلسبيل يترقرق
أرض تخللتها الأنهار.. الحدائق الأسواق والطرق

ــ يعم الظلام للتعبير عن الانتقال من مكان لمكان ومن زمن لآخر، ثم تعود الاضاءة فنرى ادريس في هيأة دلال وكأنه حول المدينة الى سوق يبيعها فيه ــ

ادريس : آشكون قال؟ بائع ودلال.. فاينكم ياأصحاب المال.. اشكون يشري هذا الطائر.. مقصوص الجنحين، يطرب بإنشادو.. حاروا فيه الملحنين..

ــ يقوم بحركات تقلد الطائر في تحليقاته وشدوه ــ

اشكون قال.. عشرة.. عشرين.. اشكون يشريه ويطلق سراحو فاينكم آ المحسنين.. ــ يخرج مفتاحا كبيرا ــ اشكون يشري هذا الساروت يفتح الديور، الصنادق وكل حانوت.. ساروت نحاس يفتح جميع أبواب فاس..

ــ يتجه نحو الجمهور ويختار من الحاضرات فتاة جميلة يأخذها من يدها ليعرضها على الجميع كسلعة للبيع ــ

ــ وهذه بلعمان.. إيه آلغزالة، اشكون قال تتلى بيا الأيام ونبيعك في سوق الدلالة بلعمان كتب علاغصن بان فيك مايكفي من الخزامى والمسك والريحان.. آبرديا عطشان.. اشتريها واشرب من حوضها وليأت بعدها الطوفان.. الزين والقدوفيها حتى دواء البرد... جمرة في صفة امرأة.. اشحال فيها من كيلو!!! بركة من الهدرة.. علاه أنا تنبيع ليك بكرة.. وحد النهار قلت نشريها ونسكن فيها.. بلعمان بعت عليها الحانوت والدار والجنان... مسكينة، طلبتس منها تغني. قالت لي، كفاش نغني وأنا مجرورة من أذني.. طلبت منها ترقص، قالت لي كفاش نرقص وأنا مقطوعة بمقص.. طلبت منها تحكي، قالت لي كفاش نحكي وحالتي تبكي.. اشكون قال مول المليح باع وراح.. هاالطيور، هاالسوارت هاالعيالات.. هاالدلاح.. كلشي بالطابع والخاسرة ديالي فاينكم ياعشاق البالي..

ــ يخاطب أحد المتفرجين ــ

ادوي انت، مالك ضاربها بتكوينة، اشتري والله حتى نبيع ليك هذ المدينة أيها الناس اشكون باغي يشتري مدينة فاس.. واعلاش اللا؟! ولدها وكنبيعها.. اسمع.. اذا كانت القطط تأكل أبناءها عندما تجوع كما يشاع فإن فاس قطة أكل منها أبناؤها ثلاثة أرباع.. لحكمة مافإنه كلما انتفخت البطون صار حجم الرأس أصغر.. ولغاية مايقول الناس، البطنة تذهب الفطنة وإني والله حائر في فهم مايقال ومالا يقال.. اعرف أنه ماتكاد تظهر بدعة من البدع الا ويقيض لها الله وليا من أوليائه يكشف للناس عوارها ويصلح أمورها.. فلتسكنني روحك الليلة ياادريس الأزهر، ادع لي ربك حتى أقوى على تنفيذ هذا الأمر.

ـــ يفاجىء الجمهور بإخراجه لسيف كبير من قبة الضريح ـــ

هذا أنا وهذا سيف جدك علي كرم الله وجهه وعظم شأنه.. سأحفر له حفرة وأدفنه.. ماحاجتي للسيف ولم تعد هنا رؤوس تستحق حتى أن تقطع، سيوفهم يامولاي أصبحت مجرد ديكور.. يستعملونها في اطبيع الدلاح..

يقطعون بها رؤوس.. الشفلور.. ياادريس الآن ومن أعلا برج النور.. سأطل على المدينة.. لأرى عمقها.. وحمقها.

ـــ يصعد ادريس فوق درج فتسلط عليه إضاءة مركزة وكأنه يستقرأ المدينة، ثم ينطلق الصوت في قراءة لقصيدة تمجد المدينة، وتتخلل القراءة موسيقى هادئة ـــ

الصوت : ياجنة الخلد التي أربت على حمص بمنظرها البهي الأجمل
غرف على غرف ويجري تحتها ماء أرق من الرحيق السلسل
وبجامع القروي شرف ذكره أنس تذكره يهيج تململ
وبحصنه زمن المصيف محاسن ومع العشي للغرب فيه استقبل
واجلس إزاء الخصة الحسناء به واكر ع بها عنى فديتك وانهل

ادريس : ياللروعة، القباب والصوامع، شي هابط وشي طالع، الاقواس والأسوار، شي يلعب بالثلج وشي يلعب بالنار.. معاصر للزيتون ومصانع للصابون، رحبات لجمع الحبوب وأسواق خاصة بالكتب... مآذن شامخة في عنان السماء، ومطاحن تدور بقوة انحدار الماء... كل دار فيها سقاية وسهريج، في كل حي محلات للخرازة والنسيج. النجارين، الحدايدين.. الصفارين.. العطارين.. السراجين.. سوق الحنة وكل ماتتمنى.. فاس الورد فيها بعطور فاح.. النواعريين وسوق الرصيف والصفاح. فاس القلب المفتوح، بلاد الراحة والروح من البطحاء للمخفية لباب افتوح. فاس المحروسة تحكيها غير عروسة السواك وتاها.. خال في وردة.. الثغر شهدة.. الحنة بالزواق في اليدين.. يامدينة الدنيا والدين.. فيها كل ماتحكي.. هاالخوخ البلدي هاالرمان السفري هاالعنب المسكي.. فيها السفرجل معسل.. الكرموس الشعري واللي بغاها ينوض بكري.. مدينة تحرسها الأنهار ولاخوف عليها من الأخطار.. اسألوا القرويين.. لقد كان في هذه المدينة من الفقهاء الأعيان صفوة الأنام ماليس في غيرها من بلاد الاسلام.. كانت مركزا للموشحات والزخارف والنقش والفسيفساء والمنمنمات.. كانت مدينة الحلي والخلاخل والعقيق والغزل العدري الرقيق. كانت مجمع الفنون.. اسائلوا موسيقى الآلة وساؤلوا قصائد الملحون ـــ يغني ـــ ياالسايل على فاس راها في الصبح ورد مندي.. في الثوب حرير مسدي.. في العسل قالت للمدن حتى شهد ما أحلى من شهدي.. صدقوني ماأنا لاشاعر ولازجال فقط لقد عشت في هذه المدينة جسدا وروحا وفكرا فكيف لا اقول شعرا.. والله لو انبسطت سهولها أوراقا وفاضت وديانها حبرا... لو اجتمع كل من قال شعرا ونثرا... لاستعصت عليهم في وصفها سرا وجهرا... كنا اطفالا في دروبها نلعب... نلعب حتى آخر وقت من الليل ولا نتعب.. ـــ يردد أغنية قديمة كان الأطفال يرددونها في دروب فاس ـــ أنا قصبة مانطيح غير يلاطيحني الريح..

فعلا جاءت الريح وسقطت القصبة، يومها ضاقت بنا البيوت وحتى قلوب الآباء.. كنا إثني عشر من الاخوة في بيت واحد.. لذلك شغلونا بلعبة كاش كاش لنترك للآباء فرصة الاستمرار في لعبة الفراش.. الآن وقد كبرت من حقي أنا الآخر أن ألعب.. لأنه يلعب.. لأنها تلعب.. لأنهما.. يلعبان.. بلعمان أين أنت الان؟ ياموجة أحلامي، كنت كلما سمعت وقع خطواتها أتحسس حزامي.. المسكينة قتلوها غير مامرة ولم تمت.. مرة لأنها طالبت ببعض الحقوق علقوا رأسها في باب المحروق.. ومرة لأنها صاحت.. وإدريساه أنقد امرأة قال جدك المصطفى عنها رفقا بالقوارير.. أناما خلقت فقط لقرع الكؤوس والضرب على البندير.. ومرة لأنها صاحت عار عار أنا اللي كنت لالّا مولات الدار نولي بارميط في البار.. كم حاولت المسكينة الهروب من سطوة الدولار.. حتى روى أحد العائدين.. من الديار أنه رأى بلعمان تشرب الويسكي وتقطع بالكافيار.. حدث مالم يكن في الحسبان ياحسرة.. كاين للي غدي يقول آش بغات تكون هذ فاس مجرد مدينة.. آش بغات تكون بلعمان... مجرد امرأة... كاين للي غد يقول عبد الحق الزروالي بدأ يدخل ويخرج في الهدرة.. لذلك سأدلكم على ساحة من ساحات المدينة.. ساحة اسمها باب افتوح.. تختصر المدينة والناس ـــ يغمض عينيه ويمسك بعصاه وكأنه تحول إلى أعمى

ـــ أبشروا.. آشم رائحة الطيب والمسك والعنبر.. كأني أراه.. المولى ادريس الأزهر.. كيف تقولون غاب ولم يعد له أثر.. كيف!!! ولا حتى عظام في القبر... أش.. صمتا وقد أعذر من أندر.. مولاي.. مولاي.. عفوا مولانا واحد، أعرف.. إنه المولى ادريس الأزهر.. استغفر الله.. إنه الله الأكبر.. الذي يرانا ولانراه لأننا الأعمى وهو المبصر.. لقد عرفتك ياإدريس، كيف لا وهل يخفى القمر.. أنت ادريس مول القبة خضرة زين الاسم والنظرة، مول الموسم والحضرة.. أنت يانفحة من طيب للافاطمة الزهرة.. ادريس ياناصع الجبين ياابن سيدنا الحسين، أنت القد المقداد، الأدعج الأبلج المنكاد.. أنت مفتاح النور جد ابن تاشفين والمنصور الذهبي وطارق ابن زياد.. أنت.. «يفتح عينيه ليبصر» .. لن أكمل.. تعبت من الحديث عن الأمجاد، ليس في الأمر خطر، لكن فيه ضرر، تعبت من الخلط بين النور والظلمة.. بين الشمس والمطر، بين التبر والحجر.. اعييت ومن كثرة البكاء اعميت لالا تأسف لحالي لاتتأثر.. أعرف مدينتي وتعرفين.. عمرا كاملا عشته في دروبها سائرا ولم أتعثر.. متخافش على حقاش العمى حكمة وكيعلم الانسان كفاش يمشي في الظلمة.

ـــ يحول العصا الى مكنسة يحاول ان ينظف بها سقف المكان ـــ ها العزازف.. ياالسايل على حالي رني ساكن ف بيت سقفو عالي اعييت ومانحاول نطوال لكن باش نوصل محال.. ثم إنه بين يوم وليلة تنسج العناكب خيوطها، حاصرتني الرتيلة ومانفعتني معاها حيلة.. صار العنكبوت يغطي السقف، الزوايا.. النوافد.. الأبواب والدرج يالطيف، كأن أحدا من قبل لم يدخل هذه المدينة، كأن أحدا منها لم يخرج..

ـــ يرمي بالعصا ويخرج من جيبة كارطة ليلعب لعبة الورق ـــ والآن غد نعيشوا جميع مع شخص كيبيع ويشري.. فاش؟ في الهدرة.. يلعبُ الكارطة ويقول اشكون بغى الريال يولي

بعشرة..

«يتقدم في محاولة لاشراك الجمهور في لعبة الورق» هاأنا.. احظ مزيان.. هاالرابحة ها الخاسرة.. دير اصبعك هنا.. اخسرت ياوجه المحنة.. وأنت.. دير اصبعك تما.. هزك الماء.. اشكون بغى يزعم؟ أشكون بغى ياكل اللحم ؟ أشكون بغى يخرج الزبدة من حليب الكرم ؟... نعم.. الميسر.. تقمارت واعلاش اللا وأنا من أعياه البحث عن لقمة العيش الحلال.. طرقت جميع الأبواب وما انفتحت لي غير أبواب الاحتيال.. ويلي ياويلي البارح عي هذه المدينة كنت همة وشان واليوم فيها رني طفيلي.. كل مساء أطلق حاسة شمي عبر دروب المدينة.. ألاحق رائحة الطبخ أينما كان... تابع الفلس وودني على القرس... ختان أو عرس.. كيعجبني نغمس.. مولود أو مأتم لايهم.. الزردة عندي قريبة يلا توجد ولو في بغداد.. شعاري للي مات على شبعة لهلا يردو.. خوكم مضروب على الحوت والدجاج وحتى بيبي.. بيبي ياحبيبي ــ يقلد الديك الرومي في حركته وصوته ــ بيبي عيشة ماتت أو آو آو.. لعبة تذكرنا بأيام الطفولة.. كنا نعجب ونتعجب لهذا الطائر الذي لايطير.. ينتفخ عشقا وغضبا كلما تذكر عيشة.. حتى بيبي يعشق!! واعلاش اللا.. عندو الحق، آو آو آو.. إنه يغني.. أتدرون معنى هذه الا وآو آو؟.

ــ يأخذ كتابا من الخزانة ويقرأ فيه ــ

باب ماجاء في منطق الطير.. هذه الاوآو آو معناها باللغة البيبوية : آو آو آو ومعناها.. عيشة ياعيشة قولي لأمك تحرق الخيمة وتكحل برمادها ياعيشة.. آو آو آو معناها قولي لأمك في نهار العيد تلبسك خنشة ياعيشة.. وها أنا طفيلي المدينة.. الملقب حبيب الله.. أمضي وسط دروب فاس أجرجر جوعي ويجرجرني.. يلامشات هذي تبقى هذي.. معذور لأن ضيق ذات اليد أمضى من السيف المهند.. أواصل رحلة اكتشاف المدينة والناس رحلة الغوص في أعماق فاس، أصب في سمعكم كلامي الحارق، عارف أن الضرب بالمعنى اصعب من الضرب بالمطارق.. وربما أكثر.. لكن كيف يحدث هذا في حضرتي وأنا من تسكنه روح ادريس الأزهر.. نعم أنا ادريس الأزهر.. مابحر يقاس بي ولا أمطار.. من براحتي جرت أنهار عسل وتفتقت أزهار.. في العلم أنا بحر ماله ساحل كلامي حلو المناهل رق نسيم الأسحار كما رقت لي زهرات الشمائل كلما شئت عندي فاسأل وسائل.. سائل.. سائل.. ومتسول ياادريس.. ــ يتحول الى متسول يطوف على الناس عله يجد من يتصدق ــ آمن يعاوننا في الأضحية هدية للنبي.. الله يعطيه زورة في النبي.. أشكون فيكم يشتري لي عشرة ديال الكرام اللحم بلا اعظم لهلا يوريك هم.. قولوا آمين.. اشكون فيكم يلعن ابليس ويصدق درهم على هذا النفيفيس الله يشافيك من السفليس.. قولوا آمين.. ياأمة محمد اشكون فيكم يضرب يدو لجيبو ويجبد.. «يخاطب أحد المتفرجين» اجبد وبركة ماتتنهد.. كفاش معندكش «يخرج قلما كبيرا وورقة حمراء ويسجل» راك معروف وغد تشوف.. مواطن غير صالح لأنه يمتنع عن دفع الضرائب غير المباشرة.. «يلتفت نحو الضريح» نعم يامولاي سمعت أنك لاتنام إلا بعد أن لم يبق في هذه المدينة من هو جائع.. لذلك أطعمني من فضل الله عليك.. وإلا فابحث لي عن شغل.. أعرف أنك لاترضى بالتسول.. ولا تبارك أمة من المتسولين.. لكن هل من أجل أن يبقى رأسي مرفوعا أموت جوعا.. أعرف أن اليد العليا خير من اليد

السفلى، لكن ماالعمل بالنسبة لمن قطعت يداه.. هذو راهم غير اليدين ديال التمثيل ياعباد الله.. كيف وقع؟ بعدك ادريس كم تمحن هذا الوطن وكم لحقته من فتن.. كروب ومجاعات وحروب.. تطاحن بين الورثة والقبائل وأطماع من الخارج والداخل.. لقد قطعت يداي في المعارك التي خضتها دفاعا عن الوطن.. الحمد لله الواحد الأحد.. أنني خسرت فقط يداي ولم أخسر كل الجسد..

ـ يعم الظلام تصاحبه فقرات موسيقية ثم يعود الضوء لنرى المكان وقد تحول الى شبه مقهى تقليدي ـ

ـ تصوروا معنا حفظكم الله أننا الآن في احدى مقاهي مدينة فاس.. الطاولات الكراسي.. الناس.. الصداع، أباريق، الكؤوس والنعناع.. كارسون تعالى أيها النادل هات شي كاس ديال الماء و.. أروي به عطشي ويكون لي فيه شفاء و.. مقهى هاهاها.. واحد يطلق والآخر يجبد والهدرة كلها غير على العود.. العودْ وليس العَوْدْ.. والعودْ راه فيه وفيه.. هناك العود.. ـ يقصد الآلة الموسيقية ـ وهناك العودْ ـ يقصد عود قماري كبخور ـ وهناك العود ـ يحمل العصا التي تصلح للضرب ـ غير بالمهل اختار وانزل.. مقهى فيها مايألم ويسلي شي مدلي وشي معلي.. هذا واحد اشرب من نهر سبو وانسى حسبو بغى يبرد على قلبو، خدام يعري الناس على اللّاصْ.. ويشري التسعين في الكباصْ ـ يخرج جهاز السبسيب للتدخين بالطريقة التقليدية ـ كبص ياويلي وكبص... بواسطته يصبح عالمي مفتوحا لمن يريد أن يدخل جنتي.. ـ يغني ـ وناوناشوفو حالتي.. أنا بعدة كنغني والغزال قبالتي.. قل لي بعدة.. واش الغزال بالقرون أم لا؟؟ لست انفت، من لي حليت عيني وهما مصدعيني.. الليف ماينقطش.. وأنا شغلي في هذا الشي.. ندير كلشي في الشبكة.. يبقى للي يبقى وللي بغى يمشي يمشي.. آش بيني وبين هذا العلم يلا كان يرشي.. الست انفث، الباء وحدة من تحت... امخضت اللبن في الشبكة وللا لي زفت.. زرعت في المعاني حتى اعييت وحتى شي مابغى ينبث.. ـ يتدفق كأس القهوة ـ إيوة شهوة، جيت نتقهوى هاأنا وسخت الكسوة.. اسمع آوا واروى، شوف آوى وتنشوة..قَلّبْ تلقىْ عالم كلو في هذ القهوى.. دور وعيط فاينك ياساقي.. تلقى راسك بين ويدان وعيون وسواقي.. دور واصعد لبرج النور.. اطلق سراح عينيك، نظرة تردك لبروجك ونظرة تديك.. اطلقت سراح عيني لقيت فاس مرايا.. صمعة تعاند صمعة.. سقاية تكب في سقاية.. كلام الناس نغمة والمشية ماية.. حكمة فن وآية.. دوز تلقى رؤوس بالعلم تفور.. حداها دار جنازة مولاها مات مغدور.. ارجعت لفاس لقيت الياقوت والجوهر والماس دوريا ادريس واسأل علاش الورد في هذ المدينة وللا اقبل مايتفتح كيذبل؟ اعلاش بنو اٰدم اصبح على زرقو في السطل ديال الزبل كيقبل.. اصغى ياصاح وتأمل، قلت ندور ندور... نخلي الأمواج تلعب بيا.. نخلي البحر يرمني في بحور.. ـ يسقط من شدة الدوران ـ مقهى هاها.. ألوان وفنون.. حالات للتعقل وأخرى للجنون.. والله تمنيت شيء واحد.. وهو أنني نلبس جلابة وبلغة وطربوش.. كاس ديال آتاي وخبزة عامرة بالخليع.. ونعطيها غير للتكعكيع.. تقصيصة ديال الكيف مدرحة وكوزة ديال النفحة وكرسي في

مقهى التوتة.. رجل فوق رجْلّ.. آبرْنْكْ.. واشحال خاص التوريس ومايصور.. ألف فرنك للصورة.. واش فيها.. اللهم تبيع راسك رخيص ولا يجربيك الفار الهيدورة ــ يوهم الجمهور بدخول طفل يمارس مسح الأحدية ــ آجي الى هنا أذاك السيرور.. امسح حدائي.. معلوم الرجل هو حداؤه.. أنا ألمع حدائي إذن أنا موجود.. وعين الحسود فيها عود.. سيري ياصغيري.. احسنت ياماسح الأحدية أحسنت.. قل لي من أي معهد تخرجت؟؟ نعم ياادريس، لقد أصبح مسح الأحدية في مدينتك حرفة.. لها أمين ومحتسب ونقابة وجامعة وطنية وهناك استعدادات لتنظيم المهرجان الأول لاختيار أحسن سيرور.. ــ يخرج قطعة نقود ويرمي بها الى الى ماسح الأحدية فيها كثير من التحقير ــ هاك خود هادرهم.. درهم لايكفي!! حتى السيرور تعلم يرد الهدور.. اعطيتك درهم ومازلت كتتكلم؟! اللّه يلعن من لايحشم.. امش ياوجه الهم.. بل تعالى.. تعالى.. خذ هذه الألف فرنك.. لاماشي ليك.. سر عند مول الشواء وقل لو يعطيك خبزة وعشرة قطبان ديال الكبدة وعشرة قلب وعشرة لحم.. ويكثر ليَك من الحرور بزاف على حقاش راني كنتوحم.. لاتتعجب واسمع.. والله حتى يندى لك الجبين خَجلا والعين تدمع.. مدينتك ياادريس ولات رماد من بعدما كانت اجمر يلعلع، في هذا الزمان للي قالوا عليه.. انهيه انهيه ويلى انعس ليك وسدلو وغطيه.. اش قالوا عليه؟ واشنوفيه؟ للي على خيرو وخميرو.. على حرير واشخيرو.. للي تلفوا ماعرفوا آش يديرو واللي بلاجنحين بغاوا يطيرو.. فيه ومافيه.. للي يشهق مايلحق واللي خدام يأكل بيديه ورجليه.. فيه الفقيه والسفيه.. يه!! أنا واحد من هذا الزمان وماليه.. لاأعرف لامن أنا ولا من أكون.. أحس كأنني نصف عاقل ونصف مجنون.. نعم نعم أنا ادريس.. اسمي ادريس.. لكن أحيانا أنسى.. كيف لا والدنيا أصبحت عامرة غير بالمدروسين.. لذلك ياادريس أريد هذه الليلة أن تسكنني روحك ويتلبسني معناك.. أريد أن أظهر بالليل وأختفي بالنهار.. أن يتحدث عني الناس كعلامة من علامات الساعة.. لاأقصد ساعة رادو أو روليكس.. أنا أتحدث عن ساعة الحسم والتقويم.. فاستمعوا الي ياأيها الناس.. يلاعواجت الفقوسة في صغرها خليها تكبر ودير منها قوس.. جئتكم لأحق الحق وازهق الباطل فالتفوا من حولي وكونوا لي من المادحين.. أنا منقد هذا الزمن.

ــ يحاور مجموعة من الشموع التي تكون مشتعلة منذ بداية العرض، يحاروها وكأنها تعبر أو تجسد مجموعة من شعراء فاس القدامى ثم يقوم بإطفائها بالتتابع لأن شعرها لم يعجبه ــ

ــ تكلّم أنت أيها الشاعر :

لوتدرك السنبلة محنة المنجل.. تمهل أنت تمهل.. تكلم أنت.. نهر بو خرارب يشطر المدينة شطرين، ويتفرق الناس مابين صفين.. اسكت أنت اسكت.. كل الشعراء أصبحوا متشائمين. تكلم أنت.. لو السما تمطر بالدم.. الدم!! حدك تم.. وأنت قل قصيدة مدح في شخصي الكريم هيا تكلم... هناك هناك حمال ينغز حماره ويقول آبلاك آبلاك.. آبلاك آبلاك!! هل هذا هو الشعر؟ الله يتولاك.. وأنت ياشاعر اقرأ علينا قصيدة غير تلك التي تقول فيها... سهام ياسهام، بعدك لم يعد في قلبي متسع لسهام.. سهام العمر أساءل فيك وفيها، وموالي خيط حزن يمتد.. كما

السهام لقوسها لاترد.. كما العشق ليس له.. لي.. معك حد.. أوف سهام سهام!! واش هذا وقت الغرام ياولد الحرام.. وأنت ياشاعر لم كل هذا الصمت، أسمعنا شعرا بالمناسبة.. هناك هناك خلف الشباك.. وجه امرأة في طلعة ملاك.. معكرة ومكحلة وزايدها حتى بالسواك.. واك واك واك.. قلت لها يلاكان علي الا للّا هاني حداك.. ويلا كان على الغير خليك هكذاك.. دكذاك دكذاك.. إيوة من بعد؟! قلت لها كنبغيك كنبغيك كنبغيك كنبغيك...

اشّ قالت ليك؟ قالت لي يشويني فيك يشويني فيك يشويني فيك.. فعول فعول فعول.. ــ يطفىء كل الشموع ــ معشر الشعراء ماهذا الهراء غرقتوني في الأحزان وفكرتوني في بلعمان.. والله إنه لمنكر أليست لدينا قضايا بالشعر أجدر.. واش مابقى للي يرفع راسوبين الناس ويقول أنا من مدينة فاس.. مابقي للي يحكي على عام الكسوف والخسوف.. على اللي مات بالحرب وللي مات بالجوع واللي مات غير بالخوف.. يحكي على الظلام اللي غطى المدينة خمسة أيام.. يحكي على سنوات البرد والنكد.. عام الجراد والناس تبيع وتشري في الأولاد.. عام الافلاس والناس تاكل الناس.. احك عن معارك المحمر.. المشتوي والمبخر.. الله أكبر، الناس لغير الجوع ماعادت تثأر.. قبل سنين كان الرجل قبل ماينام كيوسد صرّة ديال التين.. الذباب على الغمام والعنين مكجكج، بالخوف بناوا ديور بلا بيبان بلادرج.. كانت الرحي كتدور غير بالليل والمصارن في الكرش تردد المواويل.. الشتاء كتنزل غير في الصمايم والريح طايرة بالبهايم، رحمة الله عليك ياابن عبدون.. الدهر يفجع بعد العين بالأثر.. فلما البكاء على الأشباح والصور... ــ يخاطب أحد المتفرجين ــ أليس كذلك آلمعلم قدور.. أيها الناس، المعلم قدور رجل بناي.. يمكن عمري، عمرك.. عمرنا كاملين أو أكثر وهو عايش بين سيمة وحديد وحجر.. تعرفه بيوت المدينة كل دار، المدارس، الحوانت كل براكة أو قصر.. البني اصعيب واللي قال فيكم ساهل يجرب.. اشحال خصو من الصبر.. لكن ياقدور إياك تقول انت للي بنيتي فاس وليس المولى ادريس الأزهر.. إياك تتساءل لماذا اسمك في كتب التاريخ لم يذكر؟ وماجدوى أن تكون أنت باني هذه المدينة وليس لك فيها حتى اشبر؟ عارف عارف.. حالتك تشفي.. يلاتغديتي ماتتعشى، ويلا تعشيتي ماتفطر.. إنه القدر ياقدور.. أن تتصبب عرقا كل يوم.. تشيب، يتقوس ظهرك مقابل.. مقابل آش؟

كاس.. عامر باش؟ بالقهوة!! تبعتي المعقول والصح، عمر كامل وأنت مع الزمان تتناطح، وفي الأخير صبت راسك شاد في الخواء.. لاتغضب ياقدور، مثلك أنا يامسكين، لقد عشت في هذه المدينة مئات مئات السنين عرفتها عرضا وطولا ومازلت فيها جاهلا مجهولا.. لاتسألين عن العلم والعلماء لقد أصبحوا على وزن ببغاء.. في الحقيقة قدور مظلوم ولا أحد اسمع قصتو.. حتى القضاة ياقدور كل واحد وَلّاكيع غير كفاش يقضي حاجتو.. ماذا ياقدور تسألني عن القانون.. القانون.. في الحقيقة.. القانون.. آلة موسيقية رفيعة، لكن الأجواق المحلية، بدل النقر على القانون أصبحت تفضل الضرب الضرب الضرب على.. الطبل.. النفيخ في

الغيطة.. الطريش.. طريش البندير آش بإمكاني ندير في مدينة استسلم فيها الناس للعبة دحوس المسيد اللي ضاق يخرج وجميع للي اطلع يبغي يريب الدرج.. واش عرفتيوا اشكون للي مسؤول على هذا الشي كلو؟.. انها البسطيلة..

ــ يخاطب أحد المتفرجين ــ ألا تعرف البسطيلة؟ وهل تعتقد أنه من السهل التعرف على حضرتها؟ اسمع ياهذا، إن أجرة شهر كامل لاتكفي لشراء عضة في بسطيلة.. سأحاول أن أصفها لك.. ساعدوني بقليل من خيالكم حتى أصفها له.. يقال إن البسطيلة.. والله أعلم، هي سلطانة الموائد.. غير كتنزل فوق المائدة الله يحضر السلامة.. الأصابع كينوضو.. كيطوالو الأكتاف تتحرك.. اللعاب كتهود وياويل للي معندو جهد.. نعم لقد استعبدت الناس بطونهم الى هذا الحد.. ثم إنه ليست البسطيلة هي المسؤولة وحدها، حتى البيصارة حاشاكم.. أكلة رهيبة البيصارة والزيت، أكل ودهن ونور في البيت، لقد قال عنها الفقهاء ــ يخرج كتابا ويقرأ ــ باب ماجاء في فوائد البيصارة.. آه.. إن للبيصارة دورا كبيرا في تشغيل الأمعاء.. وتبليدها، ثمنها رخيص وتساعد على التنفيس، خصوصا اذا رافقها كاتب الدولة في التكراع.. سعادة الفجل في زيه الوطني.. صدقت يا ابن خلدون.. نحن قوم كما قلت عنا نحلق الرؤوس، ونأكل الكسكوس ونلبس البرنوس.. سكسو.. البسطيلة.. الخليع.. على كل حال للي مات على شبعة لهلايردو. قدمات شهيدا ياولد للي عركها حتى فات حدو.. عركها؟! ــ يفتح كتابا ويقرأ ــ عركها.. يعني تصبب جبينه عرقا من شدة تعب المدغ والبلع والسريط.. لكن أين المقهى أين؟ أين الكراسي والطاولات؟. أين الشعراء أين ماسح الأحدية وبائع العزافات؟ اين ابن عبدون وابن خلدون.. لم نبق غير نحن وصدى مواء قطط ليلية لاتكف عن التناسل ــ يسمع مواء قطط من كل الجهات ــ من يدري قد نحتاج لأكل هذه القطط هي أيضا.. رحلت الأباريق والكؤوس والناس.. أنا الآخر سأرحل.. سأقتحم خزانة القرويين ليلا.. سأتصفح الكتب واستقرأ تاريخ هذه المدينة كما هو محنط في الكنانيش والمخطوطات.. سأطرق تاريخها من خلال علمائها وشعرائها.. سأستنطق عظام الأموات وهي تحترق حزنا..الى خزانة القرويين..

ــ يعم الظلام وتسلط انارة زرقاء خافته على مدرج الخزانة.. ثم يصعد ادريس الى أعلا درج فيها.. فينطلق فاصل موسيقي تتخلله قراءة لقصيدة تقول كلماتها :

ياعدوة القرويين التي كرمت   لازال جانب المجبور مطمورا
لاعرى الله عنك ثوب نعمته   أرض تجنبت الاثام والزورا

ادريس : تغربت هذه الكتب وتغبرت.. تاكلت، تشرد فيها الحرف والمعنى.. فين هذه الكتب وفين احنا.. على ذكر الحرف فإنه هذه الأيام أصبح يباع ويشتري حسب العرض والطلب، فلا تعجب.. فقدت أفعال المضارع بالمرة، لم يعدلها أثر لافي الشرق ولا في الغرب، فلا تعجب.. الويل لمن أراد تركيب جملة كلامية مفيدة.. كم عليه أن يتعب.. فلا تعجب..

ــ يقرأ في مجموعة من الكتب ــ

إني من أرض فاس كنت فيها كالقمر   كسفنا لما خرجنا هكذا جري القدر

إيه ياعلي ابن عتيق، شاعر يمدح نفسه!! واعلاش اللّا ؟ من حق الانسان يمح نفسه عندما يصبح راس بنادم مايسواش حتى بصلة.

إن تفخر مدينتي بما في طيها وبأنها حسناء   فهي أهل لكل فخر لأن لها من الأطيبان هواؤها والماء
قد مدحوها بأشياء جمة   قالوا فيها من العلم والآداب والسنة
لكن تكد مريدها   فقلت كذاك هي الجنة

اسمع صدى أرواح تحلق في فضاء هذه الخزانة.. أشم ريحة القلوب تتحرق في هذ الكتب..

ــ يفتح كتابا ويقرأ ــ

لله در جواب زانه أدب   من أنق فاس أتت تحدو به النجب

الشاعر المزواري.. ــ يفتح كتابا آخر ويقرأ ــ أبو العباس احمد الغزالي :

اذا كنت في فاس ولم تكن ساكنا بطالعها الأعلى فما أنت في فاس بطريانة طارت همومي كلها، اذ شعشع الساقي ودار بأكواس

وهذا ديوان عبد الواحد الونشريسي :

إيه جسر الرصيف أبو العباس جدده   فخر السلاطين من أبناء وطا
فجاء في غاية الاتقان لمن   يمر به من عدوتي فاس

وأنت ياابن خلدون.. كيف تغادر فاس والى أين أحسن منها تمضي.. تغادرها وقد جمعت فيها طرف الدنيا حتى صار أجزل الكلام كلام أهلها.. أثقن القراءة قراؤها.. لاكاتب أضبط.. لاخطيب أبرع.. لا واعظ أبلغ.. لاشاعر أحذق.. ابن خلدون كيف تغادر فاس وهي العاصفة العلمية.. العاصمة العاصفة بحال بحال.. شوف ياابن خلدون الانسان في هذه المدينة ولاغادي والحروف كتطيح منو.. العلم غير مشتت.. خاص غير اللي يجمع... وترحل يا ابن خلدون ترحل.. يومها قال المسكين..

والله مارمت الرحيل عن قلّ   ولا سخطة للعيش فهو جزيل
ولارغبة في البعد عن هذه الدار وإنها   لظل على هذا الأنام ظليل

ياألله.. هذه مآت الكتب والمخطوطات.. لم تكتب عبثا ياادريس انها دليل مجد وحضارة.. حضارة.. حضارة..

ــ تنطلق موسيقى تتخللها قراءة سريعة وكاريكاتيرية كعناوين مجموعة من الكتب التي يقدف بها ادريس من أعلا رفوف الخزانة ومن جملة هذه الكتب :

ــ جواهر المعاني لأبي العباس التيجاني.. التشوف لمعرفة رجال التصوف.. أزهار القلوب للشيخ المجذوب ــ وغيرها من عناوين الكتب القديمة التي تتحدث عن فاس، ثم بعد ذلك تشتعل الأضواء وينزل ادريس بعض الكتب المرمية بقدميه، وبعدها يطوي مخطوطا بطريقة الذين يبيعون الحموص للأطفال ــ هل أزيدكم بعد كل هذا؟! اشغل الدراري.. المخطوطات ولا يتابع فيها حموص كمون طايب وهاري.. لقد تبلدت الرؤوس والكتب نخرها السوس..

ــ يفاجأ بوجود فأر وسط الكتب بين الرفوف وهو فأر مصنوع من الحلوى فيمسكه

من ذيله —

عجبا كيف أصبحت الفئران اكثر اهتماما بالكتب من الانسان.. تلكم أيها الفأر.. ادوي.. فأر ولا فارة ماشي شغلي.. المهم قاري ولّا ما قاريش؟ طبعاً قاري وعايش وسط الكتب.. لذلك دافع عن نفسك.

— يأكل الفأر ويشرب الشاي —

واعلاش الا؟ هذا الفأر أكل العلم.. وأنا أكلت الفأر.. إذن أنا عالم فأر اوي.. آوي.. وي.. وي..

— يعم الظلام وتنطلق أمداح وموسيقى عيساوية.. ثم يعود الضوء فنرى ادريس في حالة خشوع وانبهار بما يحدث في المدينة وكأنه في حلم —

ادريس : أراني أقرأ اللطيف في جامع الرصيف.. أراني أدخل سوق الغزل.. أيها الناس يلاخياب الحال دبة يتبدل.. أحدهم قال رآني واكتشف فيَّ صفات المؤمنين، وأن الله وهبني نورا لايخفي الا على أعين الجاحدين.. قالت امرأة أنها رأتني في المنام.. سعداتي.. رأتني فوق كر..مة أجني الثمار.. نوزع الباكور على الناس ونصدق.. والباكور كيف كتعرفوا في المنام ارزق.. ويوم أطللت على المدينة من أعلا برج النور صعد الناس سطوح منازلهم فتراءيت لهم كومضة فرح، كقوس قزح.. زغردت امرأة فتعالت خلفهاالزغردات.. تلتها أصوات تمجد الجاه العالي.. ويسأل طفل أباه... بابا... بابا.. هل هذا هو المهدي المنتظر؟ بل أكثر يابني أكثر.. إنه المولى ادريس الأزهر.. خرج من القبر ليعيد بناء الحد الفصل بين الخير والشر.. نعم أصبحت أنا هو ادريس الأزهر.. من غزا الأقطار وأسلم لدعوته من كان قد بقي من الكفار.. بايعتني القبائل وأنا جنين.. يومها قيل :

بكنز كنزة «أمي» كنز مخبوء ومدخر   يرجو به غني الجدوى ومفتقر
ويوم مولدي على ملا حتى تزاحم   الناظر ان القلب والبصر
إذ أضأت بنور غرتي   فتقهقر النيران الشمس والقمر

نعم أنا حفيد فاطمة الزهراء البتول، السبط الزاهر صاحب المجد الظاهر من دانت له المفاخر.. من كل الجهات أرى مظاهر الولاء واسمع عبارات الحب، والناس قادمون نحوي من كل فج وصوب.. وأنت.. من تكون ولماذا جئت؟! عرفتك.. أنت سلطان الطلبة.. أخيرا وصلت.. بلغني ياسلطان الطلبة ان الفئران قد تسربت للخزانات والمكتبات وأن السوس قد عشش في جميع الأركان.. كاد أن يقضي على كتب العلم والأدب وحتى على مصاحف القرآن.. مأساتك ياسلطان الطلبة أنك حاولت بالكلام تحارب الظلام.. ردوك احمق وطلقوك في الزناقي تردد أنا مالي يامالي.. حاولت تقول الحق قالوا هذا بوهالي.. مافادك لاالشيخ الكامل لامولاي عبد السلام لاسيدي بلعباس الجيلالي.. وحتى أنا.. اش بإمكاني ندير ليك.. اسمع ياسلطان الطلبة أنا مثلك قلبي على هذا الزمان مظلم.. نمضغ موالي ونحلم.. مرة اشتغلت صياد — يحول العصا الى سنارة — واطلقت سنارتي وسط البلاد، قلت ثمة أسماك بشرية تشتهي جوعي، ولما أتعبني هذا الرأس وضاق القلب وليت بالليل والنهار نشرب.. ساكن في المطرب.. نقول ناري ولا امشي البترول

حتى انضب.. خليوني نشرب ــ يخرج قنية خمر وكأس ويشرب ــ باش نبرى خليوني نحول حزني قنطرة.. أواه على حكرة.. زمان كنت جنان شجرة حدا شجرة.. زهرة حدا زهرة.. واليوم.. مالي اليوم مالي؟ مالي واشكون بحالي وأنا لماتطردني المدينة كلها نسكن في عيون غزالي.. بلعمان.. هاكاسي فاين كاسك؟ ياأيتها النفس المطمئنة ادخلي سوق راسك.. أحيانا كانت تنغلق في وجهي كل الأبواب، كنت كنشتغل شطاب ــ يحول العصا الى مكنسة ــ بالليل والنهار نشطب.. من ساحة لساحة.. من درب لدرب.. هذي قشرة.. هذا عود هامطرب.. التشطاب اصعيب وللي قال ساهل يجرب.. أحيانا كنت نغضب.. كنت نحول الشطابة سلاح ونبقى نضرب نضرب نضرب..

ــ يسمع سراخ وضربات وأصوات فيشعر ادريس بالخطر ويحاول الهرب من فرق الدوريات التي يشعر وكأنها أصبحت تحاصره ــ

ناري وخلات فرق الدوريات تحاصرني من كل الجهات.. كيف لا أخاف؟ لاراف وما أدراكا لاراف.. الله يحضر الألطاف.. وعدي على هذا الراس على مادوز وشاف.. أنا!! اسمي.. ادريس.. الأ.. ز.. هر.. لا.. لالن أذهب معكم للمخفر.. نحوا القيد من يدي فلن أفر.. ياناس أنا ماجئتكم بشرْ.. راني غير كنهدر.. غير كنهدر..

ــ يعم الظلام وتسلط انارة حمراء على الجهة اليمنى حيث قضبان السجن ويقصد بذلك انتقال ادريس الى السجن بتهمة التجول في المدينة بدون رخصة ــ

ادريس : في الحقيقة عمري مادخلت للبنيقة.. البنيقة فيها وحد الطويقة بنيقة حد بنيقة.. أواه اواه من البكا والغوات درنا موسيقة في الحقيقة رني خايف.. عييت وأنا واقف هلكتني بيوت السيمة.. وظلام ديمة بحال الليل بحال النهار.. طلقوا سراحي ما أنا لاخائن ولا شفار محكمة.. التهمة الأولى.. ادريس لماذا.. تتبول على الجدران؟! اعترف ولا نردوك للكوميسارية.. ألا تعرف أن المدينة مصنفة ضمن المعالم التاريخية؟! قول الحق.. هذا تقرير عنك معه مرفق.. يؤكد على خطورة التبول في الهواء الطلق ــ يضحك بسخرية ــ قالها الطبيب!! طبيب الصحة ومريض بالكحة!! يدير بيأ تقرير وهو مريض ببوصفير!! ضمن الملف تقرير لجنة السياحة ولجنة التربية ولجنة الانقاد.. وتقرير جمعية المكفوفين يشهد فيه رئيس العمي أنه رآني في الصباح الباكر أرتكب المناكر!! كيف إذن أدافع عن نفسي كيف؟ أقول الحق.. ياسيدي لقد اخترت البتول في الهواء الطلق لأنهم سرقوا حتى أبواب المراحيض العمومية.. وأحيانا يكتبون خلفها كلاما لاأقبل قراءته.. محكمة.. التهمة الثانية هي أنني أصبحت أصافح الناس باليسرى.. يعني عسري من حيث لأدري.. التهمة الثالثة هي أنني أقول للناس وعليكم السلام بدل السلام عليكم... لأن تسسبيق عليكم وتأخير السلام معناه التمهيد اللفتنة.. التهمة ماقبل الأخيرة ياصاحبي هي أنني وليت كنصلي ويد في جيبي. من حقي نخاف على رزقي.. أعترف فعلا أنني صافحت الناس باليسرى وقلت لهم تياسروا ييسر الله عملكم.. لالا هذا ليس بحديث نبوي انه فقط حديث الناس للناس ياادريس كل شيء أصبح الان يفسر وفق النظرة الحزبية والتأويلات السياسية والولاءات

الاديولوجية.. كل شيء صار فيه لغز والتباس وتهمتي هي أنني الان في رحلة لتعرية المدينة الناس.. أعرف أنهم الان في اجتماع رسمي يناقشون قضيتي.. اجتماع يحضره أصحاب الطرابيش والرزز والأوسمة والليكات وأصحاب البازارات. قد يعرضونني للبيع في سوق دولي يحضره عشاق التحف وسماسرة التاريخ والمختصون في استحضار الأرواح.. حتى فكرة التحنيط واردة. أتصورني تمثالا وسط ساحة الحرية بالمدينة.. سأكسب المدينة مزيدا من السياح.. وقد يفرضون علي التوقيع لأنهم يخططون لبيع مجموعة من التحف والمآثر.. ياادريس.. إنهم يريدون بيع كل القيم والمبادىء والأخلاق.. يريدون بيع المدينة بكاملها.. وأنا الوحيد الذي حق التوقيع على البيع.. لأنني مؤسس هذه المدينة ورمزها الروحي..

ـــ يخرج من السجن ويتجه نحو الجمهور وكأنه في حوار مباشر ـــ

متخافش.. راني فران وقاد.. بمدينة.. أعرف أنه بعد لحظات سيحضر رئيس العسس، هو وأعوانه.. يحمل جهازه.. الهاتفي المتحرك.. تتبعه كاتبته المتحركة..هازة.. ملف تحت الباط ويحق فيها قول سقراط.. لاتحرك لسانها الا ليتصاعد البخار، أو لتريك الكمرة في النهار.. لاحدود لمكرها.. مهما كان السبب الثاني الذي يجعلها تنحني، فإن السبب الأول هو أنها تحاول قراءة النجوم بمؤخرتها.. لذلك فنحن العرب متقدمون في علم الفلك.. سيحضرون لي كرسيا متحركا، وسيطلب مني رئيس العسس أن أجلس.. أعرف أنها كراسي الاعتراف، ومع ذلك سأقبل الأمر الأمر لأنني واضح كضوء القمر.. سيبتسم في وجهي ابتسامة متحركة، سيسألني ادريس ماذا تشرب؟! أتاي قهوة حليب ويس.. تغفر الله، بمنتهى السرعة ستحضر.. ثلاجة كبيرة فيها مايكفي من المبردات والمسخنات.. كل شيء عندهم متحرك.. الثلاجة.. الكاتبة.. الهاتف.. الابتسامة.. وأشياء أخرى.. هو يسأل وأنا أجيب من مغربات الكون حوار بين طاووس بلون واحد وغراب بالف لون!! ادريس أجب.

ـــ يقلد رئيس العسس وهو يطوف حول قبة الضريح ويسأل ـــ

ـــ من سمح لك بالخروج ليلا من الضريح؟

ـــ هل لديك رخصة التجول في المدينة؟

ـــ من أعطاك الحق في أن تحيا بعد الموت؟

ادريس : الله هو الذي أعطاني الحق

ـــ الله... الله.. الله.. لكن الله ليس موظفا بوزارة الـ.. سياحة حتى يمنح رخصة التجول لمن يشاء.. إذن باسم لجنة الاحصاء.. واستنادا على ماجاء في تقارير وشهادات الرقباء.. وباسم القانون الذي يمنع على الأموات ان يصبحوا من الأحياء

ادريس : هو يسأل ويقرر والكتابة تهيأ في المحضر وأنا صابر. ياإدريس يومها شاع خبر محاكمتي في المدينة وناضت الروينة.. غرق الناس في حالة من الغضب والبكاء.. من أجلي طبعا.. كأنني صرت زعيما من الزعماء.. وليا من الأولاء.. بل كأني نبي من الأنبياء.. الشيوخ.. الصبيان.. النساء.. أصبحت موضوع كلام وأضرب الناس عن الطعام.. أغلق الناس أبوابهم، لامدرسة لامصنع لادكان.. تقطعت الطرقان وفاضت الويدان.. الكل في لباس أسود.. لون الموت

والأحزان.. شي ينوح شي يردد اللطيف شي يقرأ القرآن.. محكمة.. حكموا علي بالبراءة ياادريس، لكن لم يطلقوا سراحي.. بل نقلوني من السجن الى المارستان.. أراني الآن من السجن أخرج قاصدا سيدي فرج.. قلب مدينتي بي ضاق أراني في مستودع للحماق، وسط ناس يستاهلوا الرحمة والاشفاق.

ــ يدخل ادريس في بذلة المجدوب التي تكون مفروشة منذ بداية المسرحية على شكل زربية متعددة الرقع والألوان.. ثم يمسك المفتاح الذي استعمله في مشهد السوق ويحوله الى قضيب ثم يتخيل نفسه عازف كمان.. وعندها تنطلق أغنية :

لمن نشكي حراجي.. اطلق يامولاي سراحي
لمجموعة جيل جيلالة ــ

اللي طوال عليه الليل يبقط في رصد الديل.. هاناناناهانانا.. العقل تلف والقلب رشا.. واشحال قدك من استغفرت الله ياالبايت بلاعشا.. المدينة معلالة لالالا.. ابغى يعالجها بالالة لالالا.. وعدي ياوعدي في طريق مظلام غادي وحدي.. هايم منهوك في طريق كلوشوك.. زمان تمنيت نتزوج بلعمان.. كنت نحلم في ليلة الدخول نهديلها حلوى ديال العب وكول.. في ليلة الدخول بدلوا لي بلعمان ببنت أباجلول.. شعر ها ديمة محلول.. واشحال عزيز عليها ماكلت الفول.. في ليلة الدخول قالوا لي بلعمان اخطفها غول. كذبوا كذبوا.. يحسابهم مزال دري صغير كنحبو.. وباش يسكتوني دارو لي شوية ديال الموسيقى في كاس ديال الماء واعطاوني نشربو.. لازم نصرف المكتوب.. نعمر الخوابي بسطل مثقوب.. من الفجر حتى للعاصر وأنا نصبن في الفاخر.. في الحقيقة لو كان غير خلاوني في هذيك البنيقة.. بحال بحال.. تصور ياادريس جابوني لهنا وتهموني أنني كنت حمال!! حمّال!!! مالو حمال؟ سيدي الرجال.. قالك كان عندي وحد الحمار اشحال غزال.. حمار غزال!!آسيدي يلا كان حمار غزال خصني نشوف لوشي حمارة تكون بنت الحلال.. وكان صداقها مذ شعير، علافة فول وخنشة نخال.. في أقل من عام بدأت تولد لي في التوام.. حمار غزال!! مزينو.. زوجتو باش يكمل دينو.. دغية الجحوش كبرت.. دخلتهم للمدرسة تعلموا القراءة.. الكتابة وفن الكلام.. اصحت كنتمتع بالأغلبية وباش نحصل على التقدير ترشحت للفوز برآسة لجنة الدفاع عن حقوق الحمير.. قبل الوقت بغيت نعيق ألفت كتاب في علم النهيق، أكدت فيه على دور الحمير في تنمية اقتصاد المدينة فتعالى من حولي التصفيق.. الحمير تصفق جاتك اعجوبة.. غير سمعوا التصفيق وهما يعاودوا يفتحوا معايا التحقيق..

س : ماسمك؟

ج : رماد

س : اسم أمك؟

ج : جمرة

س : اسم أباك؟

ج : أبا.. للي شافو يعطيني منو اطريف

س : عنوانك؟

ج : أنا ساكن في باب المحروق.. أنا ساكن في السفلي، والظلم ساكن معاي لفوق الفوق الفوق الفوق.. ذنبي أنني غوت على حقي.. بغاوا يوكلوني مخ الضبع.. ردوني غادي ونبعبع وفي التالي قعدوني على اصبع.. جابوا لي امرأة اسمها عسالة.. حالتها لاحالة.. باعت زينها رخيص في سوق الدلالة.. وخلاوها تجذب مع كناوة وعيساوة وجيلالة.. اخذاولها الدمالج والخواتم من يديها وردوها الريح للي جات كتديها.. عسالة ياعسالة.. زينها غاب لكن حروفو مزالة.. كل حرف معدل منقوط.. عند دولة غير من القطوط.. أخيرا اكتشفوا أن الاسم الحقيقي ديالي هو اعتُون.. لبسوني جلابة بلاقُبْ.. كلفوني كل عشية نتسنى الشمس قبل ماتغرب.. نغمزها ونقول لها قرب آل لشمس قرب.. مرة سماوني عيشة بطيط وابغاوني نبيع الضحك على الناس للناس بالجملة والتقسيط.. ردوني حربة هايم في الدروبة.. مودرو تالف ونقول للناس متفيقونيش ملي نكون واقف.. صرت مجنون مابقيت نعرف منين أنا واشكون نكون.. من كل الجهات.. أرى أشباح في لباس أبيض.. لبسوا في مآتمهم بياضا فجاءوا فيه في زي غريب، والبياض لباس حزن ولاحزن أشد من المشيب..

ــ فاصل موسيقي حزين وخافت يكون مصاحبا للحوار ــ

ناري على خيبة سعدي، فصلت زماني قميص.. بغيت نلبسو ماجا قدي.. اقبطت الأرض وابكيت على ورت ضاع خلاه أبا وجدي.. حاولت نحلق خانوني الجناح وتقاضا جهدي.. عيطت على الأحباب والاصحاب كلهم غابوا وبقيت وحدي.. وعدي ياوعدي.. بردت لا من اشعل ألنار ودفاني تعريت لا من غطاني.. تغربت لا من اطرق بابي أشجاني.. غنيت لا من ردد ألحاني.. جعت ونار الجوع حرى امكواني.. وعدي المدينة مدينتي وليت فيها براني، ياغربتي بين اهلي واصحابي واخواني.. بلعمان سامعك من بعيد تناديني فاينك آمكواني.. وعدي المدينة مدينتي وليت فيها براني، ياغربتي بين اهلي واصحابي واخواني.. بلعمان سامعك من بعيد تناديني فاينك آالحبيب؟ بلعمان راني غارق في زمان كيخيب ويجيب.. فاس للي كانت تجمعنا ظهرها تقوس، اسنانها طاحوا غطاها الشيب.. فين فاس للي كانت مفروشة نوار، للي كانت قصور ويدان وأشجار.. فين الأطيار للي كانت تدور حتى تعيى وتعود للأوكار.. مدينة الأبطال الأحرار.. مدينة الثلج والنار.. فاس البدور والشموس والأقمار.. فين أيام الكعدة بين شموع وصواني وكيسان البلار.. بلعمان راني اليوم كلما عشت نهار نسمع سوء الأخبار.. اعلاش جابوني لسيدي فرج؟ واش حتى الحماق ابغاوا يديروا لو السور والدرج؟! فاس.. عليك اليوم راني بكيت بالدموع.. قلت يمكن البكاء يداوي هذا القلب المفجوع.. أيها الناس.. من كان يريد ان يدرف دموعه بحق فليبك على فاس..

ــ يسمع صوت ينادي فاس فاس مسجل بطريقة الصدى ثم تعقب النداءات المتتالية موسيقى خافتة تكون مصاحبة للحوار التالي ــ

ـــ معشر الرجال.. راني اليوم بلسان الحال نسقصي ونسال.. اعلاش العطش يحفر في أعماقي وأنا مابين ويدان وسواقي.. اعلاش مالت الجدران ولماذا رؤوس الناس أصبحت أعشاشا للأحزان.. كيف أحرك لساني في هواك أيافاس وأقول شعرا؟ ونبض قلبي خبرني أن في الأمر أمرا.. كيف وفي النفس حرقة والعين بها دمعة حرا.. كيف أمضغ أحلامي فيك عسلا ويبقى لساني مرا؟! أحس بالضيق يارفيق.. انفخت في الفران لكن تعميت بالدخان.. بلعمان هذا حالي.. مكسي وعريان.. بالنهار هابط في الطالعة وبالليل موسد عتبة في حومة رأس الجنان.. لكن سمعت يابلعمان أنه أشتراك رجل سفيه.. ماكيبغيك.. اعلاش درت يديك فيديه...لأنه غزاك بمالو اللي ماعندو حدود.. سكنك في رياض بابو ديمة مسدود العسّة من كل جهة وسيفو ديمة فوق راسك ممدود.. لكن يابلعمان سأطلق سراحك مهما كان.. أنا ادريس من زانه الزهد والتواضع والحلم.. عفو ورأفة وسخاء.. ذو صواب في رأيه وله الأدب البهي بها.. ربي بارك خطوي واشدد ساعدي كي اطلق سيفي رمحا في المدى.. فاصدد به من خان طغى واعتدى.. وأكون لفاس حاميا ومجددا.. لكن واش أناكنتكلم ولا غير كنحلم؟ رد علي ياسليل الدوحة النبوية تكلم.. ياحفيد المصطفى العدنان.. مدينتك يامولاي.. فاس.. في البدىء قلت ربي اجعلها عاصمة علم وعرفان.. ياادريس كيف تمنحني سيفك وعبىء المدينة وترحل.. تمهل ياادريس ولاتتعجل..

ـــ تسمع طرقات موسيقية مزعجة ثم يحاول إعادة ترتيب الكتب وترميم المزهرية المكسورة واشعال الشموع.. وهو تسديد الحسرة يامدينة طاوعت قلبي في هواها من بعدما تعذر علي نتساها.. طا.. وعت ربي في عبادتها وقلت يلا أيادي الشر هدمتها أنانبنيها.. طاوعت أحلامي وركبت خيول أوهامي.. طا.. وعت قلبي في عشق مدينة شهدت مولدي وفطامي.. شهدت عرسي.. وليكن من أجلها موتي أو اعدامي.. بلعمان ياامرأة في حجم مدينة.. أيتها العذراء المحاصرة بالأيادي الأثيمة.. أيتها الغزالة ومن حولها الذئاب وكأنها لهم وليمة.. ياحبا به أحيا ومن أجله اقتل وأقاتل.. نعم سأقاتل.. حيا على الجهاد.. يا أحفاد ابن تاشفين وعبد المومن وطارق ابن زياد.. يا أحفاد.. احموا الحدود.. صونوا الثغور.. يا أحفاد المولى اسماعيل والمنصور.. النور.. النور..

ـــ يعم الظلام ثم تظهر الصور الثابتة مرة ثانية على الستار الخلفي الذي يعكس أيضا ادريس وهو في حالة سقوط، لكن سيفه يبقى مرفوعا بشكل بارز.. ثم تنتهي المسرحية بفاصل موسيقى يغطى الفترة الزمنية المخصصة لارسال الصور ـــ.

سبتمبر 1987

العرض الخيالي

يوسف فاضل

بار. مدخل رئيسي. وباب يؤدي الى المرقص الليلي. البارميت وصاحب الحانة خلف الكونتوار.

الرجل : (تناوله المرأة كأس ماء. يتناول قرصا من جيبه. يشرب) مجرد زكام. زكام وسيمر.

المحامي : (كأنما يغني) أحب هذه الشمس التي لا تشرق إلا ليلا. غن أيها الأقرع. غن وسأرقص لك. (يرقص).

صاحب الحانة : يأأستاذ أرجوك. أتوسل اليك.

المحامي : لا تخشى شيئا. أمس كنت في حالة.. شربت أكثر مما يحتمل.. كأنما الذي شرب شخص ثالث..

العامل1 : (للمرأة) أمس اشتغلت كالحمار. استغلت كالحمار طيلة الأسبوع. وربحت مائتي درهم. وسأنفقها عليك. لن أخرج حتى تكوني ابتعلت اخر فلس. هكذا فكرت طيلة الاسبوع. كالحمار.

صاحب الحانة : كل شيء على مايرام اذن. كل واحد في مكانه. اننا نتقدم. وسنصبح كالعجم بعد مائتي عام.

العامل1 : طيلة أسبوع. كالحمار. ومنذ الآن أحس كآبة الصباح الاتي تصعد من بطني. بعد قليل سأبكي.

صاحب الحانة : ممتاز. كل شيء ممتاز الفرنسيون يقولون **parfait**.

العامل 2 : هل تعرف الفرنسية؟

صاحب الحانة : كنت هناك. منذ عشرين عاما. أعني كنت في ألمانيا. هذ هي المسألة وأعرف أن ألمانيا بلد ممتاز (يخبط على الة النقود ويسمع لها زنين صدىء) عندما كنت سكيرا. أعني لامباليا. سكرت حتى أضعت مفتاح العقل. هناك. عندما كنت هناك أعني. وصفعت واحدا كان بجانبي. لأنهم يقولون دم الانجليزي بارد. وأنا صفعته. لأنه ليس انجليزيا. هذه هي المسألة. وهو لم يتحرك. أعني دلق كأسه دفعة واحدة وانصرف. وهذا ماكنت أقول. من هذه الناحية لايساوون شيئا. من هذه الناحية فقط. ماعدا هذا فكل شيء ممتاز. **TOUT EST PARFAIT. PARFAIT**

العامل2 : (لصاحب المقهى) صديقي يقول انك لاتحترمه.

صاحب الحانة : بشكل عام، أنا لا أهتم بالبرو ليتاريا (العاملان يتعانقان)

العامل1 : نحن صديقان

العامل2 : شاركنا معا في اضراب 73

العامل1 : وماذا كانت النتيجة؟

العامل2 : عمل أكثر ومال أقل.

يظهر الشرطي عند الباب للحنطات ثم يختفي.

الرجل : (لصاحب الحانة). الطبيب قال مجرد زكام، أما أنا فقد فكرت في السل. أو سرطان الرئة. هذا يجعلني أجد في النهاية غاية. غاية ومعنى. ألم تلاحظ شيئا؟

صاحب الحانة : ألاحظ أنك سكران.

الرجل : أنا أحكي عن شيء آخر.

صاحب الحانة : لم ألاحظ هذا الشيء الاخر.

الرجل : إنها اخر ليلة اشرب فيها.

صاحب الحانة : وكيف تريدني أن أعرف

الرجل : إنني أعول على ذكائك

صاحب الحانة : أمس قلت نفس الشيء

الرجل : معول على ذكائك. إنها تشبه أول ليلة شربت فيها. الطعم طعمها. وأنا قلت بالأمس : منذ الغد سأرى كيف يمكن اعادة ترميم كل هذا. ماعلي سوى ان أرى الأمور من زاوية اكثر اشراقا. قلت وربما سافرت الى ألمانيا.

العميد : (يتقدم نحوهم) أقدم نفسي. كوميسير متقاعد. وأريد أن أتحدث عن ألمانيا. تلك البلاد العذراء.

صاحب الحانة : العميد كان هناك. أقسم على ذلك.

العميد : أبدا. ولكني أعرف أي شيء تشبه.

المحامي : TAGUEULE

صاحب الحانة : ياأستاذ أرجوك

العميد : للألمانيين عادات غريبة. انهم كالزنوج. العري عادة زنجية..

المحامي : TAGUELE

صاحب الحانة : (يخبط على آلة نقوده) ياأستاذ أرجوك.

يعود العميد الى مكانه وهو يهز رأسه. تأتي الفتاة من المرقص

العامل1 : هاهي التي ستقتلني

العامل2 : دعك منها

العامل1 : (للفتاة) ابقي معنا. هذا الاسبوع ربحت مائتي درهم. لأنني اشتغلت

كالحمار. وسأنفقها عليك.

العامل2 : إنه يأتي هنا للمرة الأولى

العامل1 : ستصعد رائحة الشياط من رأسي اذا ماحدث أن لمس جلدي جلدك. هكذا أتصور الأمر.

العامل2 : اعتن به. نحن أصدقاء. شاركنا معا في اضراب 73.

العامل1 : أنا بحار جديد. لا أحسن العوم في هذا اليم.

الفتاة   ولا أنا. أعمل هنا منذ فترة وجيزة. وأنفق على أبي وأولاده.

المرأة : أغنية قديمة. دعيك منها. كلهم يعرفون القصة.

العامل1 : لا أعرفها.

المرأة : الفقر والعوز. والرجل الذي هجرها في شهرها السادس الخ الخ.

العامل1 : لا أعرفها. لم أسمع بها.

المحامي : (للمرأة) ولكن الأمر كذلك ياعزيزتي الفقراء فقراء. والأغنياء أغنياء. مسلمات لاتقبل الجدل. بنات الاثرياء يقحبن كذلك. ولكنهن يفعلن ذلك كرياضة. كتكملة لثقافتهن العامة (للفتاة) ألست على حق؟

الفتاة : أنا لايهمني. غدا أو بعد غد سأتزوج (للمرأة) كل ما هنالك أنني لم أقرر بعد. لن أستطيع الزواج منه. انصحيني.

المحامي : (للفتاة) إنني على حق مهما كان رأيك.

الفتاة : أنا لايهمني. انني أنفق على أبي وأولاده. وغدا أو بعد غد سأتزوج. كل ماهنالك أنني لم أقرر.

المحامي : (للعميد الذي يكون قد اقترب من جديد) ماذا يريد هذا الشخص؟

العميد : أقدم نفسي. كوميسير متقاعد

المحامي : نحن لانعرفك. ثم إننا لانشتغل بالسياسة.

صاحب الحانة : ياأستاذ، أرجوك

المحامي : على أي، لم تعد هناك سياسة. أو بعبارة أخرى، لم تعد هناك غير السياسة. افهمها كما تشاء. والان اتركنا

الفتاة : (للمرأة) لن أستطيع أبدا. وعلي أن أقرر. ولن استطيع. انصحيني.

المرأة : ستتزوجينه في النهاية

الفتاة : هو الذي يقترح

المرأة : هل هو متزوج؟

الفتاة : وعنده ثلاثة أطفال

المرأة : ولم الخوف؟ سيتزوجك باسرع مما تتصورين. وسيتخلص منك بنفس السرعة.

الفتاة : وماذا أفعل؟

المرأة : مازلنا على قيد الحياة. شكرا للعناية الالهية.

الفتاة : على الأقل أكون تزوجت. على الأصل

المرأة : وماجدوى ذلك؟

المحامي : الرأي العام، ياامرأة. إنها تتحدث عن الرأي العام. وأنا متفق. الرأي العام. هذا الأخطبوط الأعمى.

الفتاة : لن أتزوجه. انه لطيف معي. يصحبني الى السينما. يشتري لي الحلوى. لم يلمسني قط. إنه يحترمني. ويقرأ لي الرسائل قبل أن يوزعها. لأنه يشتغل في البريد. وأنا أجلس عند باب العمارة أبكي على مشاكل الناس. أعتقد أنني لن أتزوجه في النهاية. (تعود الى المرقص. العامل 1 يذهب في اثرها)

المرأة : لم تتعود بعد. لن تتعود على هذا الجو بسهولة

العامل2 : انها بحاجة الى رجل

المرأة : تعتقد؟ اذن فأنت لاتفهم النساء.

العميد : (منفجرا فجأة) أنا لست هذا الرجل الذي ترون. لست هذا الرجل فقط. إن لي أيضا حياتي الخاصة.

المحامي : لابد أنك تغلق عليها في الدولاب قبل ان تخرج الى العمل.

صاحب الحانة : ياسادة أرجوكم. لم الخوض في هذا الحديث؟ لافائدة. كلام لافائدة منه. (يخبط على الة نقوده)

العامل2 : أنا أيضا كنت في المعارضة. ولكنني قلبت المعطف.

العميد : BRAVO. شكرا. في صحة المعطف المقلوب (يشرب).

صاحب الحانة : يابشر. يابشر. لم لايحلو لكم الخوض سوى في هذا الحديث؟

المحامي : أنا أكره هذا الرجل.

صاحب الحانة : ولماذا لاتغلق فمك؟ لماذا لاتغلق فمك وتتصرف كما لو لم يكن موجودا؟ هذا الكلام ليس ضروريا. كل هذا ليس ضروريا. في النهاية..

العميد : نعم. في النهاية. لاداعي لهذا (يعود الى مكانه وهو يهز رأسه. يظهر الشرطي عند الباب).

2

حلم الفتاة : تحت أضواء خافتة تتلوى من فرط الشراب. وعلى ايقاع موسيقى تشبه قطيع خيل اهوج. الاخرون يظهرون كالاشباح يلوحون بكؤوسهم كأنما يتعقبونها. بين فينة وأخرى تسمع الة النقود.

الفتاة : هاقد ابتعدت. أخيرا نهائيا (تدندن بلحن) كل تلك الكآبة. تلك الطرق الرمادية كيف سافرت فيها مدة بهذا الطول؟ حتى اختلف عني وجهي وراوغتني عيناي. (تدندن سعيدة) كما لو اندلقت في روحي مياه شلالات عالية. القلب انشق لفترة ثم التأم. وهاقد ابتعدت

(تدندن سعيدة. تشعر بالخطر يقترب. تتحرك كأنما تركب حصانا طائرا. وهي تلتفت الى الخلف) هيا أيها الحصان الطائر. اهرب. ابتعدبي.. (تلتفت خلفها تقوم الان بدور الأب الذي يتعقبها مع رجاله). أيها الرجال. لابد من العثور عليها. ان شرف البلاد عرضة للانتهاك. تعقبوا أثارها في كل البلاد (في دور الفتاة) انطلقت. ابتعدت ولن أرجع (في دور الأب. يترجل عن حصانه). أشم أشم رائحة الادمي. رائحة الدم الذي سيسفك. أيتها البنت. أيتها اللعينة. أين أنت؟ (لحظة) ياطفلتي العزيزة. لماذا تعذبينني؟ ألست أباك؟ ألم تعودي تحبينني؟ (دور الفتاة) قرفت روحي. دعوني أخرج. أريد أن أخرج (في دور الأب) نحن جميعا نحبك. يالحمي ودمي. يافاجرتي الرائعة. محتاج اليك. جميعنا محتاجون اليك. بسبب هذا العجز اللعين. هل أدخل على قلبك قليلا من الفرح؟ (كأنما يقبضون عليها تتلوى) ياابنة العاهرة. أمسكوا بها جيدا كل هذا ستؤدين ثمنه. هل تعرفين ان أمك كانت عاهرة؟ هل تعرفين هذا؟ أكبر فاجرة في البلاد. وماتت بالسيفليس وهي في الثلاثين. في أوج عطائها. رحمة الله عليها. هل تعرفين هذا أيضا؟ وأنك ولدت في أكبر ماخور بالناحية. لهذا جئت بهذا القلب القاسي. عليك اللعنة. لماذا تعذبينني؟ الله وحده سيعرف كيف ينتقم لي. (تتلوى كما لو كانت تحاول الافلات) امسكوها جيدا. سلموها الى الشرطة اذا ما حاولت الهرب ثانية (إظلام).

3

العميد : (من مكانه يرفع كأسه مخاطبا الجميع. لقد اجتمعوا الان عند الكونتوار) أقدم نفسي. كوميسير متقاعد (لا أحد يأبه له)

الرجل : نبدو أكثر انشراحا. أعني أكثر استعدادا. نقترب شيئا فشيئا من الحياة. بسبب كأس أو كأسين.

العميد2 : وماهي الحياة؟

المحامي : باباباع..

صاحب الحانة : عندما كنت في ألمانيا..

المحامي : **TAGUEULE**

الرجل : أو لنقل نبتعد شيئا فشيئا عن الحياة. سيان. هناك الان رمل في مخي. رمل وماء. وماكان منسوخا عليه انمحى. الطبيب قال مجرد زكام. لأنه لايعرف حقيقة ما يدور في الداخل. الطبيب يبقى عند العتبة. كيف اذن أتدبر أموري الداخلية؟ امرأتي تقول انها تحترمني. ولهذا فهي لاتريد أن تقحب أمامي. ولهذا تلح علي. تتوسل الي أن أترك البيت. وتبكي أحيانا. نحن متزوجان منذ عشر سنوات.

العامل1 : (يخرج حافظة أوراقه ويفتحها أمام الفتاة) من هو الشخص الذي في الصورة؟ (لحظة). إنه أخي (لحظة) أنا أقول للجميع إنه أخي. واحدة أغرمت بي بسبب الصورة. ويوم عرفت الحقيقة اختفت. والحقيقة أن الصورة صورتي. ولا أحد يصدق. عندما عرفتها اختفت والان أنا مقتنع أنني في الصورة ولست في الصورة. وأنا أحملها على سبيل النكتة. وعندما أخرجها

كما أفعل الان فلكي أرى نفسي تضحك من نفسي. ماذا أفعل؟ أنا انسان معقد.

الفتاة : سأذهب معك الليلة

العامل1 : مستحيل. إنني أعيش مع الوالدة.

الرجل : والان أجدني مضطرا الى اتخاذ قرار. اتخذته منذ شهر. أعتقد وجدت نفسي أمامه وجها لوجه. لحد الساعة فأنا لا أقوى لاعلى الذهاب ولا على المكوث. ولهذا أجدني مستعدا للبحث عن نوع من حل. أتركها تتدبر أمورها. كما قالت ابنتي الكبرى. لن أخشى شيئا من هذه الناحية. ابنتي الكبرى ستراقبها. من هذه الناحية أنا مرتاح البال. منذ شهر. تقريبا. كنت حزينا طوال الوقت. مع شعور أن الامور ستتبدل. ولكن كما لو كنت أعرج. أو كما لو كنت أمشي بنصف سروال. وحزينا. منطقيا علي أن أغادر البيت. هذه هي وجهة نظري. وجهة نظرنا جميعا. ولكن ألن تحتقرني بعد ذلك؟ ستكون هي الرجل. وأنا المرأة. ولكنها تحتقرني فعلا. أعتقد كيفما كان القرار الذي سأتخذ. وقعت في الفخ. لا أفهم كيف. لا أرغب في الفهم. وقعت في الفخ.

وفي الحقيقة تخلصت منه. مادمت فيه. في النهاية. ولكن أليس مهما أنا تكن لي كل ذلك النوع من الاحترام. مادامت ترفض أن تقحب أمامي. لأنني لم أعاملها بخشونة أبدا. أنا لست شريرا. طبعي معتدل. هذا مايقول الطبيب. وأومن بالمساواة. الى حد ما. الرجل امرأة. والمرأة رجل. هذا ماحدث. بهذه الطريقة حدثتها عن الحياة في البيت. حياتنا. ربما لم أفسر ذلك بما يكفي من الوضوح. الأمر فعلا غير واضح. بالنسبة لي على الأقل. عندما أكون معها خصوصا. كما لو أكون أحدثها عن الشمس. موجودة ولكنها غاربة. أبدا أنا لاأريد أن أكون شريرا. هذه هي الحكاية. كل ما أستطيع هو أن احاول أن أجعل الخطأ الى جانبها. ولكنها فعلا مخطئة. كيف أبين لها هذا من ذاك؟ وكيف أقنعها؟ هذه هي المسألة. أحاول أن أقتنع أنه من الممكن أن أفتح معها حوارا. هادئا. لاأريد أن أفهم أني أخافها. إنها مغامرة. أترك البيت. مغامرة حقيقية. هي تطلب مني ذلك. وكذلك البنتان. أنا لم أكن مغامرا. (لحظة) وفي النهاية ربما. إن الذي لا أحتمله هو فكرة ان تكون سعيدة. بعد كل هذا..

العامل1 : لماذا لاتذهبين معي الى المرحاض؟

الفتاة : أنا لست كلبة. ثم إنني كنت أمزح. لن أذهب معك ياحبي.

العامل1 : لماذا؟

الفتاة : (تضحك) أنا لاأنام مع العمال لم أنحدر بعد الى هذا المستوى. إنني من وسط ارستقراطي. (تضحك) وربما اخترت في النهاية ذلك القواد الذي يقف خارج المقهى (تتمطى) رجال هذه البلاد يتشابهون لدرجة تبعث على اليأس. (تختفي داخل المرقص. العامل الأول يتبعها)

الرجل : ولكن حالي تسحنت كثيرا. حتى أنني تبسمت للمارة. واكتشفت أنني ربما قد استطيع أو أكون سعيدا. بطريقة من الطرق. دون أن أغادر جلدي. حياة بلا جنس. مثلا. أتساءل فقط ان كان هذا لن يخيفني عندما يقع.

العميد : أقدم نفسي. كوميسيز متقاعد

صاحب الحانة : ياسعادة العميد. هذا الموضوع انتهينامنه.

العميد : وأحترمكم جميعا، واحدا واحدا. باستثناء هذا الرجل (مشيرا الى المحامي)

صاحب الحانة : هل هذا ضروري؟ ياسعادة العميد

العميد : (خارجا عن طوره) ولماذا لا أكون كباقي البشر؟ ما الذي يجعلكم أولا تعتقدون أنكم أفضل؟

المحامي : نحن لانعتقد شيئا. ثم اننا لسنا مسؤولين عن عذابك.

العميد : كذاب!؟ أي عذاب؟ عن أي عذاب يتحدث هذا الأحمق؟

المحامي : يعذبك أننا لانحمل فوق جباهنا تلك العلامات. علامات ضحية ستسقط. متأسفون جدا جدا جدا. يعذبك أننا عاديون. تافهون وربما أصبحنا مغرمين بهذا النمط. ماذا تريد؟ نحن حسنو التربية نحترم السلطة. والنظام. لانتدخل فيما لايعنينا. لماذا يغيظك الأمر اذن؟ ونحب دولتنا التي تعاملنا كالأطفال.

صاحب الحانة : ياأستاذ أرجوك اشرب كأسك وانصرف. قبل أن يهوي السقف فوق رؤوسنا.

المحامي : وهذا أجمل مافي الحكاية. نحن أطفالها المدللون. اللطيفون المسالمون. وإني أسألك باسم الصداقة التي تفرق بيننا : سمعت انها ستتخلى عنا. هل هذا صحيح؟ تفكر جادة في أن تنشر قلاعها وتهرب. هل هذا صحيح؟ وقد أصبحنا حجرا. أو ما يشبه الحجر. يقولون في الكواليس انه لم يعد ينفع معنا علاج (يرفع كأسه) في صحة الحجر (الشرطي يتقدم من المحامي ويهمس في أذنه. ينصرفان خارجين. لحظة).

الرجل : انها النهاية. فعلا. نهاية ما. لحكاية لم تكن. ثم هناك هذه المسالة : من سيعينها؟

اذا تخليت عنها عند أول امتحان. من سيحميها؟ ذلك أنه. مهما قالت العكس. ستكون في حاجة الى حماية. دائما. كل ماهنالك. القضية تتعلق بي. بي وحدي. أعني هل سأستطيع؟ هل سأكون الشخص المؤهل لمهمة من هذا النوع؟ إني أتساءل. لا أعرف. أمس كنت مقتنعا أنني لن أتي الى هنا. مهما حدث. مقتنعا بشكل نهائي. لم يعد الامر كذلك الان. لم يعد هناك ما أتعلق به. أخشى ذلك. شيء ما تكسر. هذا كل ماهنالك. أو كان مكسرا. ولم يتضح بما فيه الكفاية الا في هذه اللحظات. تبقى تلك المشاجرات في البيت. سأحن اليها. أعتقد. أو الى شيء شبيه بها. كما يحن الجرح الى سكينه.

الفتاة : (اتية من المرقص وخلفها العامل الاول) سأتزوجه في النهاية. انني لا أحبه. ولكنه يعاملني باحترام. كزوجته تقريبا. لم يضع يده فوق كتفي الا مرة واحدة. وهذا جعلني أحمر خجلا. هو أيضا احمرت وجنتاه.. وضحكنا كالأطفال.. لأول مرة.. (تضحك ضحكتها الرقيقة. يظهر المحامي عند الباب. ووجهه مغطى بالدم. وكذلك الشاب يتقدم خطوات، يترنح ثم يسقط. يلتف حوله الجميع ماعدا العميد المتقاعد) هل مات؟ هل مات؟

صاحب الحانة : لاتصرخي

الفتاة : هل مات؟
صاحب الحانة : يافتاة. يافتاة
الفتاة : لقد مات
العميد : بعض قطاع الطرق، أو اللصوص. لم يتعرفوا على سيادته
المرأة : محام كبير
الفتاة : هل مات؟ هل مات؟
المرأة : كان طيبا. دائما. دافع عني أمام الابتدائية سبع مرات. ودون مقابل. تقريبا.
صاحب الحانة : أخرجوه جروه الى الخارج. لا أريد شرطة في محلي. لا أريد مشاكل
(يجرونه الى الخارج)

◆

أنشطة الاتحاد

اتحاد كتاب المغرب يشارك في مؤتمر اتحاد الكتاب والصحافيين والمترجمين الجزائريين

ساهم اتحاد كتاب المغرب، في شخص رئيسه الاخ محمد الاشعري في أعمال مؤتمر اتحاد الكتاب والصحافيين والمترجمين الجزائريين الذي انعقد بزرالدة أيام 18 — 19 — 20— أكتوبر 1989. وقد انتهى المؤتمر بعد مداولات ومشاورات الى تعليق أعماله قصد إتاحة الفرصة أمام المؤتمرين لتوفير الشروط الأكثر ملاءمة لما ينتظره المثقفون في الجزائر وفي المغرب العربي من قرارات لتجسيد طموحاتهم أمام ما تشهده المنطقة من تحولات إيجابية.

وقد أبرز رئيس الاتحاد في كلمته أمام المؤتمرين الدور المنوط بالثقافة والمثقفين في تعميق الحوار والتواصل الثقافي بما يخدم الاهداف المشتركة في إقامة فدرالية لاتحاد وروابط الكتاب والأدباء بالمغرب العربي وبما يدعم العمل من أجل إقامة ديموقراطية حقيقية تضمن حرية التعبير والرأي، وتيسر السبيل أمام بناء وحدة المغرب العربي.

وفي اجتماعات المجلس الرئاسي لاتحاد كتاب افريقيا وآسيا

بدعوة من الأمين العام لاتحاد كتاب افريقيا وآسيا، شارك الاخ محمد الاشعري رئيس اتحاد كتاب المغرب في اجتماعات المجلس الرئاسي لاتحاد الكتاب الافرو أسيويين المنعقدة في دورتها الاولى بالقاهرة أيام 4 — 6 نوفمبر 89، ويتضمن جدول الأعمال بالاضافة إلى اقرار الميزانية دراسة وإقرار ميثاق للاتحاد، ومناقشة برنامج النشر لمجلة (لوتس)، وكذا الجائزة التي يمنحها الاتحاد والخطة الثقافية التي يعتزم تنفيذها وذلك انطلاقا من مقررات مؤتمره الأخير بتونس، وما أسفر عنه من تحولات إيجابية تعيد النظر في المهام الثقافية التي على اتحاد كتاب افريقيا وآسيا أن يضطلع بها.

وفي الاجتماع التأسيسي لاتحاد كتاب افريقياPUWA

1 وتعزيزا لدور اتحاد كتاب المغرب في المنظمات الثقافية ذات الطابع القارّي انتدب اتحاد كتاب المغرب الأخوين محمد الأشعري ومحمد برادة تمثيله في الاجتماع التأسيسي لاتحاد كتاب أفريقيا، الذي انعقد بأكرا (غانا) في الفترة الممتدة من 6 الى 14 نوفمبر 1989

ويعلن عن تأجيل ندوة الثقافة والمجتمع في المغرب العربي

يعلن المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب أنه قد تم تأجيل ندوة «الثقافة والمجتمع في

المغرب العربي» التي كان مقررا عقدها ابتداء من يوم الجمعة 27 اكتوبر وذلك لتعذر مشاركة الباحثين التونسيين الذين اتصلوا في آخر لحظة ليؤكدوا أنهم «دعوا لندوة أخرى دعت لها رئاسة الجمهورية» وإن المكتب المركزي اذ يعتذر للمشاركين والجمهور المهتمين ولكل الهيئات والمؤسسات ليؤكد عزمه على عقد هذه الندوة الهامة خلال الأسابيع الأولى من السنة المقبلة.

رئيس مجلس النواب يستقبل اعضاء من المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

استقبل الاستاذ احمد عصمان رئيس مجلس النواب صباح يوم الثلاثاء الماضي كلا من الاخوين محمد الاشعري وعبد الغني أبو العزم ممثلين للمكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب.

وخلال هذا اللقاء قدم رئيس الاتحاد الاخ محمد الاشعري عرضا عن المشاريع الثقافية التي اقرها المؤتمر العاشر لاتحاد كتاب المغرب، وعن الانشطة الاساسية التي يقوم بها الاتحاد على مستوى النشر، والندوات والعلاقات الخارجية، كما قدم للسيد رئيس مجلس النواب العددين الآخيرين من مجلة «آفاق».

وقد عبر استاذ أحمد عصمان رئيس مجلس النواب عن تقديره للعمل الثقافي الذي يقوم به اتحاد كتاب المغرب وعن استعداده ضمن الامكانيات المتاحة لتقديم كل المساعدات الضرورية لتعزيز انشطته وتكريس استقلاليته وتميزه في انشطته الثقافية. ومعلوم أن المكتب المركزي واستنادا الى توصيات المؤتمر العاشر، قد بدأ فور انتخابه سلسلة من الاتصالات المرتبطة بقضايا الاتحاد ولايجاد حلول ملائمة للمشاكل المادية التي تحول دون قيامه بعمل ثقافي واسع يتناسب مع الانجازات التي حققتها الثقافة الوطنية.

وكان ضمن الاجراءات التي حرص المكتب المركزي على القيام بها تقديم طلب للجهات المسؤولة من أجل الحصول على صفة جمعية ذات نفع عام وذلك خلال شهر ماي 1989.

وخلال لقائه مع أعضاء المكتب المركزي عبر الاستاذ أحمد عصمان رئيس مجلس النواب عن استعداده للقيام بمسعى لدى الامانة العامة للحكومة لدعم طلب الاتحاد.

اتحاد كتاب المغرب يتضامن مع جريدة «الرأي»

وجه رئيس اتحاد كتاب المغرب الاخ محمد الاشعري رسالة الى جريدة «الرأي» الاستاذ محمد الادريسي القيطوني يعبر له فيها باسم المكتب المركزي للاتحاد عن التضامن المطلق. ويؤكد له مساندة الكتاب المغاربة للكفاح من أجل حرية الرأي والتعبير دفاعا عن حقوق الانسان وعن كرامة المواطنين.

وتعتبر الرسالة ان مثول مدير جريدة «الرأي» يوم 5 اكتوبر المقبل يعد مسا خطيرا بحرية الصحافة والتعبير وتهديدا مباشرا لجميع الصحف الوطنية.

ويؤكد اتحاد كتاب المغرب تشبثه بالمكاسب التي حققتها بلادنا بعد كفاح مرير، ووقوفه الى جانب مدير «الرأي» في هذه المحنة التي هي محنة كل المدافعين عن حرية الكلمة.

بيان ختامي صادر عن المساهمين في لقاء المبدعين والنقاد الجزائريين والمغاربة بمدينة وجدة

انعقدت بمدينة وجدة أيام 28 ــ 29 ــ 30ــ سبتمبر 1989 ندوة أدبية في موضوع : قراءات في الأدب بالجزائر والمغرب، ساهم فيها باحثون ومبدعون من البلدين، قدمت فيها عروض وتعقيبات تناولت بالدراسة عددا هاما من نصوص الابداع الادبي التي صدرت خلال العقدين الاخيرين من خلال المحاور التالية :

ــ تحولات الابداع الادبي بالجزائر والمغرب
ــ الابداع الادبي ومسألة المرجع
ــ الابداع الادبي وإشكالات الحداثة
ــ اللغة الأدبية باعتبارها أفقا للتجريب
ــ الكتابة باللغة الفرنسية والتحول الممكن.

ARCHIVE

وإن المساهمين في الندوة، مبدعين ونقادا، يعتبرون هذا اللقاء خطوة إيجابية تستهدف تعميق التواصل واطلاق سيرورة الحوار الثقافي الذي من شأنه أن يبلور الرؤى المشتركة بصدد القضايا والأسئلة التي يطرحها الابداع الأدبي وتستلزمها الشروط التاريخية التي تجتازها المجتمعات المغاربية والعربية عموما.

اعتبارا لذلك فإن المشاركين في هذا اللقاء يرون أن الندوة ليست سوى الخطوة الاولى في اتجاه تكريس الحوار واستمراريته، ولن يتأتى ذلك إلا بتوفر الشروط الضرورية، من إقرار فعلي لحرية التعبير والرأي بإلغاء كل أساليب التضييق والحصار التي تعوق ذلك، وتيسير سبل انتقال الكتب والمطبوعات والانتاجات الفنية المختلفة ودعمها وتداولها وتعميم انتشارها.

وإن المناخ الملائم لتوفير مثل هذه الحاجات الاساسية مرهون بإقامة ديمقراطية فعلية تضمن التعدد في إطار الوحدة وتتيح الفرص المتكافئة لمختلف الطاقات والفعاليات العاملة من أجل النهوض الثقافي في سبيل بناء ثقافة متحررة من كل أشكال التبعية والاستلاب وتتخذ من الانسان هدفها الاساسي.

وإن المساهمين في هذا اللقاء يسجلون بارتياح روح الحوار الأخوي الذي ساد أعمال الملتقى، ويؤكدون تمسكهم بالمكاسب التي يحققها مثل هذا الحوار الثقافي بوصفه دعامة أساسية لتطور المجتمعات المغربية والعربية وجعلها في مستوى ما تطمح اليه، وهو ما يقتضي، فضلا عن

استمرارية هذا الحور على الصعيد الثنائي، تعميقه على المستويين المغاربي والعربي.

إن المبدعين والنقاد المساهمين في هذا اللقاء يتوجهون بالتحية وبالشكر الى الجمهور الذي تابع أعمال الندوة، ويعبرون عن تقديرهم البالغ للجهود الهامة التي بذلها المجلس البلدي لمدينة وجدة من أجل إنجاح هذه الندوة وخلق نواة لحوار نأمل له الاطراد والتجذر.

1989/9/30